صلاح صالح

سرد الآخر

الأنا والآخر عبر اللغة السردية



المركز الثقافي العربي

صلاح صالح

سرد الآخر

اقتحم السرد حياتنا الثقافية المعاصرة إلى ما يقارب حد
لـ.مغ ولم يقتصر ذلك على فنون القول، بل جاوزها إلى سواها
كالموسيقى والرسم والرقص وغير ذلك.

لقد أعطت مرونة السرد للرواية مكاناً خاصاً، كون الرواية
جسّد فكرة السرد عبر الكتابة حين لا يكون ذلك التجسيد
مكناً عبر الأشكال الأخرى كالرسم أو التمثيل أو الرقص.

ولماذا الآخر؟

تنبثق أهمية البحث في فكرة الآخرية، من الصراع بين
إنسان والإنسان، وهذا الصراع يجعل كل منهما آخر، والآخر
و الكينونة الذاتية وتقويضها في الآن نفسه.

كيف نظرت الرواية العربية إلى هذا الآخر، وكل سرد هو
الضرورة سرداً للآخر، غير أن الموضوعات التي ركزنا عليها
ي هذا الكتاب، هي الموضوعات الأكثر سخونة التي طرقتها
رواية العربية، فقد ركزنا على تناول الآخر على مستوى
جنس رجل وامرأة، وعلى سرد الأنوثة بلغة الذكورة وسرد
ذكورة بلغة الأنوثة. وأيضاً سرد الآخر: الغربي، مركزين على
روايات التي كان أبطالها شخصيات غربيّة، وأخيراً، سرد
يهود وخصوصية ذلك في الثقافة العربية.

المركز الثقافي العربي ص ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت - لبنان
ص.ب 4006 - الدار البيضاء - المغرب

الكتاب

سرد الآخر

تأليف

صلاح صالح

الطبعة

الأولى، 2003

عدد الصفحات: 224

القياس: 14.5 × 21.5

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ المغرب

ص.ب: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 2303339 ـ 2307651

فاكس: 2305726 ـ 2 212+

Email: markaz@wanadoo.net.ma

بيروت ـ لبنان

ص.ب: 5158 ـ 113 الحمراء

شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف: 750507 ـ 352826

فاكس: 343701 ـ 1 961+

ودعْ كلّ صوت غير صوتي فإنني أنا الصادح المحكيّ والآخر الصدى

– المتنبّي –

وعند بابي يصرخ الأشقياءْ
اعصر لنا من مقلتيك الضياءْ
فإننا مظلمونْ
وعند بابي يصرخ المخبرونْ
صعبٌ هو المرقى إلى الجلجلةْ
والصخر يا سيزيفُ
ما أثقلهْ
سيزيفُ إن الصخرة الآخرونْ

– بدر شاكر السياب–

أنت «الآخر»
وأنا «آخر الآخر»
: كلانا يملك الحقّ
لكن، لا أحد يملك الحقيقة.
: نعم سيخلد الشرّ !!..
***
لا تبتسمْ
أرجوك، لا تبتسمْ
فخلفَ هذه الوردة
أشمّ رائحة موت

– نزيه أبو عفش –

تقديم

لماذا السرد؟ ولماذا الآخر؟

اقتحم السرد حياتنا الثقافية المعاصرة إلى ما يقارب حدّ الدمغ، والآثار الثقافية التي تبدو أنّها لا تزال تنأى بنفسها عن الاستظلال بالسرد، أو بأحد غصيناته، تقلّصت إلى حدّ الندرة، وقد جاوز الاستظلال فنون القول إلى سواها كالموسيقا والرسم والرقص وغيرها، فالعمل السمفوني سرد موسيقيّ، والرسوم الكلاسيكية التي استمدّت موضوعاتها من القصص الدينية والشعبية والأسطورية، يستبطن كلّ منها سرد قصّة، والأمر نفسه قائم بالنسبة للأعمال التشكيلية المعاصرة التي «تسرد» بواسطة الخطوط والألوان موضوعات وقضايا سياسية واجتماعية وجمالية مختلفة، ولم يعد الرقص الراقي «الباليه» وحده المستأثر بسرد القصص والحكايات بواسطة حركات الجسد، بل امتدّ ذلك إلى أشكال مختلفة من الرقص الحديث والرقص الشعبي.

وهذه المرونة الدالّة التي تمتلكها ظلال السرد للتسلل إلى صلب الفنون غير اللغوية، ليست ذات شأن إذا ما قيست بما للسرد لدى مختلف فنون القول، فالملاحم تُسرد شعراً، والشعر التمثيلي في المسرح يسرد الوقائع ممثّلة على الخشبة، ووُلدت الرواية اقتراحاً

لتجسيد فكرة السرد التي يمكن أن تكون خفّية، أو عصّية على التبنيُن والمتابعة في فنون القول الأخرى، فاللغة التي يمكن عدّها تجسيداً حيّاً للوعي، أو الوعي متجسّداً، لا تجد ما يمنحها الحياة والسيرورة - بوصف سيرورتها سيرورة للوعي - مثلما تجد ذلك في السرد الروائي الذي استطاع كسر رتابة التكرار، والخروج من عقمه على مستوى الأداء اللغوي والإيقاعي في القصيدة التي ارتبط بناؤها بتكرار الإيقاع والقافية والرويّ، وتكرار المعنى في أحيان كثيرة، فجاء السرد لجعل الوعي يخرج من طبيعته التجريدية القائمة عبر اللغة المجردة، ويلزم سيرورة ما، وينشد مآلاً وصيرورة، بدلاً من الانغزال والدوران حول فلك واحد، قد تؤدّي به عطالته الذاتية إلى الهمود والكفّ عن الحركة.

لا شكّ في أنّ الكثافة الجمالية، وشدّة التوتّر الذي تعيش عبره الشُحن العاطفية في القصيدة كفيلان بصنع حالة فذّة من حالات الاجتذاب الفنّي، وبثّ اللذّة الجمالية، بشكل يعجز عنه السرد الروائي المطوّل، لكنّ الفرق بين ما تصنعه القصيدة، أو مجموعة من القصائد، وما يصنعه السرد الروائي يكمن في حجم الإتاحة الخاصّة باللذة الجمالية، والقدرة على الاستمرار في الاجتذاب، فتأتي لذّة القصيدة على طريقة الومضة الكثيفة الخاطفة، بينما تتمتّع لذّة السرد بقدر من الديمومة، بحيث يمكن تشبيه العلاقة بين لذّة النص الشعري ولذّة النص السردي بشيء من العلاقة بين الزوال والديمومة، إنّ أيّ نصّ قصير يستطيع أن يغري المتلقّي بالتعامل معه زمناً ضئيلاً متناسباً مع حجمه، لكن عندما يستطيع نصّ طويل، كالرواية، أن يستمرّ في اجتذاب المتلقّي أيّاماً، وربّما أكثر، فمعنى ذلك أنّ لهذا النصّ قدرة نوعيّة مختلفة على الشدّ والأسر في الإطار الجمالي، وفي غيره أيضاً.

ليست المسألة مسألة مفاضلة بين القصيدة والرواية، فلكلّ منهما طبيعته ووظيفته الجمالية والثقافية وسياقه الخاص، ولكنّ تكوّنهما من

خامة لغوية يجعل الأمر مسوّغاً، فإذا كانت القصيدة تكتفي بهزّ وجدان المتلقّي،وخضّه ورجّه بعنف، فالسرد الروائي يمضي به عبر مسار ثريّ محتشد بالتنوّع، من غير أن يتخلّى بالضرورة عن هزّ الوجدان ورجّه، حتّى لو عاد المسار بالمتلقّي إلى نقطة البدء عبر ما يسمّى السرد الدائري، فالسرد خلال ذلك قد جعله يفوز بالتطواف في غابة زاخرة بالمناخات والطبائع الفردية، والتراكيب الاجتماعية، والصعود والهبوط، والتوتّر والاستواء، وبكلّ ما يجعل الحياة البشرية على ما هي عليه من ثراء مدهش في مختلف الميادين، وعلى مختلف المستويات.

تستطيع القصيدة أن تبلغ ذرى وأعماقاً يعجز عنها السرد، لكنه يمتاز عليها بوفرة الذرى، ووفرة الأعماق وتنوّعها المدهش.

والسرد الروائي إلى جانب ذلك - بوصفه متشكّلاً من مادّة لغويّة - يحتفظ بجميع المزايا التي يؤدّيها التكرار في خدمة البناء اللغوي وإنتاج الدلالة المختلفة باختلاف الأصوات داخل اللفظة، واختلاف ترتيب الألفاظ داخل النسق الكلامي، فتنويع التكرار، أو تغيير مواقع الوحدات المتكرّرة بالنسبة إلى بعضها، هو الذي يمنح اللغة قدرتها على أن تكون مكافئاً للوجود، على اعتبار أنّ اللغة متشكّلة من مجرّد أصوات تتكرّر بطرق مختلفة. والسرد هو الأقدر على تمثّل وظائف التكرار ومزاياه التي تجعل اللغة لغة، عبر اعتماد نفس طرائق التنويع في استعمال الوحدات المتكرّرة، وتغيير طرائق ترتيبها في بناء الملفوظات والأنساق الكلامية على حدّ سواء، بالإضافة إلى أنّه يخلّص نفسه من الآفات القاتلة في التكرار الذي يقتل الإبداع والقدرة على الابتكار حين يصير غاية بذاته، وحين يقاوم الرغبة في الخلق والتغيير، ويرسّخ الغباء والرتابة التي تجعل التكرار أمراً ممجوجاً، حتّى لو كان وسيلتنا الوحيدة لملء الفراغ.

والآخر

تنبثق أهميّة البحث فيه وفي فكرة الآخَرَيّة من حجم الصراع الدموي العنيف بين الإنسان والإنسان، الصراع الذي ابتدأ قبل أن يضع الإنسان خطواته الأولى على سلّم ارتقائه الإنساني، ولا يزال الصراع مستمرّاً إلى أجل يستحيل تصوّره، وكلّ صراع بين إنسان وإنسان يبتدئ من توضّع كلا الطرفين في حيّزي الآخَرَية، فلا يكون بينهما صراع ما لم يكن كلّ منهما آخر بالنسبة للآخر، على المستويين الفردي والجمعي بطبيعة الحال.

والآخر هو الكلّية المزدوجة للكينونة الذاتية وتقويضها في الآن نفسه، وهو يتداخل ويتمرأى في سلسلة غير منتهية، تبدأ من أدقّ الانشطارات الذاتيّة في علاقة الذات بالذات، عبر زمن شديد الضآلة، ولا تنتهي إلاّ بانتهاء الوجود البشري في الزمان والمكان، فالفرد يمكن أن يكون آخر حتّى بالنسبة إلى نفسه قبل مدّة قصيرة، ويمكن أن يتحوّل إلى آخر بعد مدّة قصيرة أيضاً. وكلّ شخص هو آخر بالنسبة لأي شخص على وجه الأرض.

ومن الواضح أن إمكانية الاستفاضة في هذه التأمّلات «البدهية» تبدو بلا حدود، و يبدو الاهتمام المتعاظم الحالي على المستوى العالمي بفكرة الآخر نوعاً من الصحوة الجمعية المتأخّرة لمراجعة التاريخ الإنساني وتأمّل ما اكتظّ به تاريخ البشرية من فظائع وإبادات جماعية انطلقت شراراتها الأولى من الاعتقاد الراسخ بمدى التغاير والتضادّ الذي نفى الجماعات المقصودة بالإبادة المتبادلة، إلى الدرك الأسفل من حيّز الآخَرَية، أيّة كانت الأسس التي يقوم عليها مبدأ التغاير «عرقية، أو قومية، أو دينية، أو مذهبية، أو سياسية، أو اجتماعية طبقية، أو غير ذلك».

والرواية العربية المعاصرة توجّهت بشكل - بدا تلقائياً - إلى المواضع الأكثر سخونة وتوتّراً في المفاصل التي يبتدئ منها وعبرها ما يجعل الآخر آخر، وما من شكّ في أنّ كلّ سرد يعني بالضرورة سرداً للآخر، غير أنّ البحث اقتصر على المواضع التي طرقت فيها الرواية العربية فكرة الآخرية، وسردت «آخَرَها» بشكل مميز من الناحيتين الفنية والفكرية، أي المواضع الأكثر سخونة كما سبقت الإشارة، والمواضع التي يلتبس فيها مفهوم الآخَرَية بمفاهيم الذات، أو يشكّل خطورة عليها، أو سعياً إلى قهرها وإلغائها، ويتمتّع تناولها بالعمق وثراء الدلالات.

كل سرد يعني بالضرورة سرداً للآخر غير أن البحث اقتصر على المواضع التي طرقت فيها الرواية العربية فكرة الآخرية، وسردت «آخرها» بشكل مميز من الناحيتين الفنية و الفكرية، أي المواضع الأكثر سخونة كما سبقت الإشارة، والمواضع التي يلتبس فيها مفهوم الآخرية بمفاهيم الذات، أو يشكل خطورة عليها، أو سعيا إلى قهرها وإلغائها، ويتمتع تناولها بالعمق وثراء الدلالات.

صُدّر البحث بالسرد للآخر، أو الآخر متلقياً لجملة السرود التي دأبت على استرضائه في ثقافتنا العربية، عبر اقتراح تركيب سياق تاريخي يصل الأشكال التراثية للسرد بالرواية العربية المعاصرة، وتناول الفصل الثاني اللغة السردية بوصفها ملتقى ومفترقاً للأنا والآخر، ويلتبس فيها وعبرها ما يجعل الأنا أنا، بما يجعل الآخر آخر، وتناول الفصل الثالث سرد الشخصيات الغربية عبر الروايات التي لعبت فيها إحدى تلك الشخصيات دوراً رئيسياً، أو استأثرت بمحورة الأحداث، بوصف سرد تلك الشخصيات شكلا من أشكال سرد العلاقة المؤلمة مع الغرب الاستعماري على مدار القرون، وتناول الفصل الرابع سرد أنوثة الأنثى بوصفها جنساً آخر، سرْدَ الأنثى -الروائية العربية - لأنوثتها

بعد أن احتكر الرجل سردها فترة طويلة. و تناول الفصل الخامس سرد اليهود العرب بوصفهم كانوا إلى زمن قريب -وربما لا يزالون- جزءاً من النسيج البشري لبعض الحواضر العربية ، التبس بهم الماضي في الزمان، وتلتبس بهم الجغرافية العربية الراهنة في المكان، وفي الأداء السياسي والعسكري -وربما الحضاري أيضاً- .

إننا نعيش في عالم مكتظ بالآخرين الذين ننتمي إليهم، ونشكل جزءا منهم، وفي هذا العالم «كل شيء قابل للسرد»[*]، وحسبنا الآن هذا السعي المتواضع إلى شيء من سرد بعض ما سردته الرواية العربية المعاصرة على طريق ارتقائها الطويل.

لم يعد هناك مهرب من الاتصال بالآخر، وخاصة ذلك الآخر الأقوى، و«كل اتصال هو بالضرورة نموذج و تركيب لغوي و شيفرة وسياق»[1]، وما زلنا نفتقر في عالمنا العربي الراهن إلى رؤية موضوعية دقيقة للآخر، وإلى اعتماد منهجية خاصة في التعامل معه، وقد سعى شطر من الطليعة الثقافية «بعض الروائيين على سبيل المثال» إلى سرد الآخر، و«بدلاً من الخطاب المتعدد الأشكال فرض نوعان متجانسان نفسيهما: فالعلم وكل ما يمت إليه مستمد من الخطاب المنهجي، والأدب وتجسداته تمارس الخطاب السردي»[2]، ويرى تودوروف أنه يستشعر «الاحتياج إلى اتباع السرد الذي يقترح بدلاً من أن يفرض العثور من جديد في داخل النص الواحد على تكاملية الخطاب السردي، والخطاب المنهجي»[3].

(*) مطلع قصيدة للشاعر مصطفى خضر.

(1) فتح أمريكا - ترفيتيان تودوروف - ت . بشير السباعي - دار سينا-القاهرة - ط(1)- ص 145.

(2) نفسه - ص 265.

(3) نفسه - ص 266.

لقد سردت الرواية العربية بعض اللبوسات الأكثر لفتاً للوعي، وللمخيلة التي اتخذها الواقع الاستعماري، والآخر الصهيوني، والآخر الأنثوي، وسعت أحياناً إلى السرد للآخر، واسترضائه، وتسعى الفصول القادمة إلى سرد ما سردته الرواية العربية بهذا الخصوص، بشكل آمل فيه أن يتكامل السرد مع المنهج، وأن يتمثل العرض السردي روح المنهجية العلمية في العرض والتحليل واستنطاق النصوص، واعتماد كل ما لا بد من اعتماده في سبيل أن تنجز العملية الدرسية النقدية كيانها المأمول .

د. صلاح صالح

اللاذقية - بدايات 2002

الفصل الأوّل

السرد للآخر

تطور الجنس الحكائي في ضوء مواقف المتلقي

أريك الرضى لو أخفت النفس خافيا   وما أنا عن نفسي ولا عنك راضيا

-المتنبي-

1- مدخل:

يصعب تقدير المسافة التي يمكن الاندفاع فيها بخصوص جعل تاريخ التلقي في الثقافة القديمة، تاريخاً لنشوء الفنّ الحكائي وصولاً إلى الشكل الروائي العربي المعاصر، أو تاريخاً لنشوء هذا الفنّ أو ذاك. والأبحاث الغربية المعاصرة التي افتتحت هذا الميدان الخصب في العلوم الإنسانية، وبدا أنّها أشبعته بحثاً وتفصيلاً يبدوان فائضين عن الحدود، جرى كلّ شغلها بمعزل عن الثقافة العربية، وتاريخها وخصوصيّات تطورها، وما يجري الآن من تفكير منظم وشغل دؤوب في قضايا التلقّي لا يخرج عن إطارين كبيرين يتولّد أحدهما عن الآخر، ومن المفيد استذكارهما وتصدير البحث بهما، بوصف ذلك نوعاً من التحفّظ الذي يستحسن إبداؤه قبل المضي فيما يمكن أن يبدو استيلاء غير مشروع على ما أنتجه الآخرون لمصلحة التعامل مع نتاجهم المعرفي الثقافي، أو ارتجالاً في إبداء الآراء وإطلاق الأحكام:

1-1- التلقّي وقضاياه الكبرى ومعظم ما يدور في فلكه، فرع معرفي جديد أنتجه الغربيون في سبيل التعامل مع نتاجهم الفنّي بمختلف اتّجاهاته وميادينه وأجناسه، وخدمة هذا النتاج عبر النظر إليه من موقع جديد، أو زاوية جديدة، لم تكن معتمدة في السابق، أو ربما كانت معتمدة، ولكن ذلك النظر من موقع المتلقّي لم يكن يشكّل افتراقاً نوعياً في أطر التناول والتقويم ولم تكن طرائق هذا التعامل خاضعة للتفكير المنظّم، والمنهجية العلمية قبل طرح الموضوع على هذه الدرجة من الاتساع.

1-2- الآن وقد اطلّعنا على ما سبقنا الآخرون إلى إنتاجه، أو إلى تنظيم وجوده، هل نسارع إلى الادّعاء بأننا سبقناهم إليه بدليل كذا أو كذا؟ أم نتلقّف المنتج ونستعمله في حياتنا الثقافية، على طريقة تلقّف التكنولوجيا، واستعمالها في حياتنا اليومية؟ والإجابة التي تستطيع تسويغ الشغل في أطر التلقّي، تتلخّص في أن العالم اليوم يعيش ما يشبه الوحدة الثقافية المعرفية، ولا يستطيع أحد أن يتجاهل ما يجري إنتاجه في هذه المنطقة أو تلك، وخصوصاً إذا صدر عن مراكز التقدّم الحضاري الشامل، وسواء تعلّق الإنتاج بخصوصيتنا الثقافية وصدر عنها، أم جرى بمعزل عن وجودها وتطوّر حركتها.

لذلك.. لابدّ من إجراء اختبار مزدوج في هذا الاتجاه: اختبار المنتج الثقافي الجديد على محكّ ما يمكن أن تمتلكه ثقافة ما من خصوصيّة واختبار الثقافة الخاصة، أو خصوصية الثقافة على محك المنتج الجديد. لا ضير في بحث التلقي وقضاياه المختلفة من منظور الثقافة العربية في جانبها المتطور الحي، ولا ضير أيضاً في امتحان بعض ما تنتجه هذه الثقافة من منظور التلقي وبعض ما يطرحه من قضايا وتفريعات مختلفة، وهذا الاختبار المزدوج هو الإطار العريض الذي يجري فيه البحث.

2- الرواية ومستويات استجابة المتلقي:

عوملت الرواية في بداية نشوئها بوصفها أدباً عامياً لا يرقى إلى مصاف الآداب الراقية التي كان يتصدرها الشعر، وقد كُتبت أساساً من أجل تسلية العامة، ولذلك توجّهت في بداياتها إلى مخاطبة هذا القارئ العام، وبدهي أن الصورة لم تبق ذاتها، فالقارئ العام تطور، والرواية تطورت، ولم يبق من ظلال التوجه إلى تسلية العامة إلا ما ينتسب إلى تاريخ بدايات تشكل الفن الروائي، ولذلك صارت الرواية تخاطب قرّاءً وليس قارئاً عامّاً واحداً، وعلى الرغم من استعمال تعبير القارئ النموذجي[1] لدى أمبرتو إيكو في أفعال تلقّي النص الحكائي، فإن هذا التعبير يفتقد تحققّه الفعلي لدى البحث عنه في المستوى الواقعي أثناء عملية القراءة، إن هناك إمكانية نمذجة أنماط القراء الذين تخاطبهم الرواية، بينما يمكن وضع تعبير «القارئ النموذجي» ضمن خانة المفاهيم المجردة بسبب استعصاء ذلك على التعيين ضمن خانة الواقع.

إن تعدد المستويات الكلامية في الرواية، ونزوعها البدئي إلى محاولة قول أيّ شيء وكل شيء أمران يفرضان عليها التوجه إلى مستويات من القراءة والقرّاء، فهي تضم عدداً من «الأنماط التأليفية الأسلوبية التي يتفكك إليها العمل الأدبي عادة، أي السرد الأدبي المباشر للمؤلف، وأسلبة أشكال السرد الحياتي اليومي الشفوي، وأسلبة أشكال السرد نصف الأدبي (المكتوب) الحياتي المختلفة كالرسائل والمذكرات، وهناك الأشكال المختلفة لكلام المؤلف الأدبي الخارج عن نطاق الفن (المحاكاة الأخلاقية والفلسفية والعلمية والخطابة والوصف الأثنوغرافي والوثائق الرسمية من ضبوط وتقارير ومحاضر،

---

(1) القارئ في الحكاية - أمبرتو إيكو - ت أنطوان أبو زيد - المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء ط (1) 1996 - ص 77.

وهناك أيضاً كلام الأبطال المفرد أسلوبياً»[2] وإلى جانب هذه الأنماط التأليفية الأسلوبية التي نجدها في كل رواية، نجد أن الطبيعة الحوارية للكلمة عموماً والكلمة الروائية خصوصاً[3] تفرض أيضاً عدداً من القراء، أو في الحد الأدنى، عدداً من المخاطبين المحتملين وعدداً من المستويات الفعلية، وليس الاحتمالية للتلقي.

إن ما سبق عرضه يدعونا إلى التخويض في مستويات الاستجابة الخاصة بالمتلقي، انطلاقاً من الفرضية التي تؤدي بما يشبه الحتمية إلى أن فعل القراءة بمجرد حدوثه يطرح استجابة ما، من جانب المتلقي، بغض النظر عن طبيعة المادة المقروءة، والإشارة واجبة إلى أنّ إسقاط دور المادة المقروءة من حسابات فعل التلقي، هو مجرد إسقاط افتراضي في سبيل المزيد من التحيّز لصالح أفعال التلقي، وإضاءة ما يمكن أن يضاء منها، بحيث نستطيع أن نصنّف استجابة القارئ في عدد من المستويات التي يقبل بعضها التراتب الشاقولي، ولكن من الصعب إخضاعها كلها إلى هذه الصيغة، ولذلك لابد من الإشارة إلى أن التراتب المقترح ليس تراتباً شاقولياً بالضرورة، رغم محاولة السير به باتجاه المستويات التي يفترض أن تحقق فيها الاستجابة حالتها المثلى، والمستويات هي:

2-1- القراءة السلبية: فالقراءة بوصفها مجرد عمل من أعمال الاستجابة، تُرمى بمقادير كبيرة من السلبية إذا عُدّ القارئ مجرّد إناء يمتلئ بما يلقى فيه، والحقيقة أن هذا المستوى المتدني من أفعال القراءة والتلقي، نستطيع العثور عليه في قراءة المناهج المدرسية التي

---

(2) الكلمة في الرواية -ميخائيل باختين - ت. يوسف حلاق - وزارة الثقافة دمشق - ط (1) 1988 - ص 9، 10.

(3) نفسه - ص 34.

تتبع الطرائق التقليدية القديمة في التعليم، وفي قراءات التسالي، بما في ذلك قراءة روايات بقصد التسلية، ونجده أيضاً لدى أولئك المستلبين والمأخوذين بموضوعهم بشكل سلفي، فلا تشكّل عملية القراءة بالنسبة لهم إلا نوعاً من التلقين والتعبئة بمعناها الآلي، ويقتصر تفاعلهم على الثناء والاندهاش بما ظنّوا أنهم قد اطلّعوا عليه، بالإضافة إلى أن القراءة التي تدخل في نطاق الممارسات الدينية تنتمي إلى هذا المستوى السلبي من مستويات التلقي.

2-2- المستوى الثاني نجده فيما يمكن أن نطلق عليه القراءة الإشكالية، الناجمة عن التباس موقف القارئ من المادة المقروءة، بحيث يدفعه ذلك إلى الاستعانة بآخرين ينيبهم ضمنياً من أجل أن يتّخذوا عنه موقفاً، أو يساعدوه في اتّخاذ موقف، ويمكن أن تجري الاستعانة بشكل شفهي مباشر، عبر اللجوء إلى قارئ آخر، أو أستاذ في الأطر المدرسية، وتشكّل الشروح والتفاسير والمتابعات الدرسية والنقدية، عاملاً مميزاً لمساعدة القارئ على المزيد من التفاعل مع المادة المقروءة الأولى، وفي هذا الإطار نجد مستويين فرعيين متراكبين شاقولياً من مستويات التلقي لدى القارئ: المستوى الأول الناجم عن التعامل البدئي مع المادة المقروءة، والثاني الناجم عن مقدار من التفاعل الذي أدت إليه عمليات الاستعانة بقراء آخرين مارسوا شغلاً إضافياً، أو إضاءة إضافية على المادة المقروءة سابقاً.

2-3- تَمثُّل المادة المقروءة: وهذا المستوى نجده أيضاً في أطر القراءة ذات الطابع المدرسي التعليمي، مع ملاحظة استحالة وجود قراءة تخرج عن نطاق التعليم بمعناه الأشمل، وملاحظة أخرى تتعلق باستحالة حصر الاستجابة كلها في مستوى واحد فقط من هذه المستويات التي يمكن أن نعاينها كلها لدى قارئ واحد أثناء تعامله مع نص صغير، وربما بدا هذا المستوى تجسيداً للحالة المثلى التي تنشدها

كل عمليات القراءة، «فأثناء القراءة يحدث التفاعل الأساسي لكل عمل، ولذلك نبه علم ظواهر الفن إلى أن قراءة العمل الأدبي يجب أن تتوجه إلى فهم النص فهماً أبعد مما يبدو عليه»[(4)].

2-4- القراءة التي تؤدي إلى تغيير جزئي أو كلي في وعي المتلقي ومواقفه العامة من نفسه ومن الحياة، وهنا تجدر الإشارة إلى الدور الحاسم الذي تلعبه طبيعة المادة المقروءة في تشكيل استجابة المتلقي عبر هذا المستوى، وانقسامها إلى اتجاهين أساسيين: يصبّ الأول في تشكيل التصوّرات والأفكار الإيديولوجية والسياسية، ويصبّ الثاني في قضايا التفكير الجمالي وتشكيل الذائقة الفنية.

2-5- الاستجابتان الجمالية والنقدية الفلسفية، وهاتان الاستجابتان يمكن وضعهما في مستوى واحد من ناحية الماهية، ومن ناحية طرائق التجسيد التي تتخذها، ويمكن عدّهما أيضاً تفريعاً للاستجابة السابقة التي تدخل في إطار تشكيل وعي المتلقي وذائقته الفنية، ففي إطار الاستجابة ذات الطابع الجمالي نجد أن «العمل الأدبي له قطبان، فني وجمالي، الفني يهتم بالنص، والتجسيد الذي يعتمد إلى حدّ ما على الظروف التي تحيط بالقارئ، والنص جزء من هذه الظروف، فالعمل الأدبي بهذا المعنى هو مكان الالتقاء بين النص والقارئ، ولهذا المكان شكل تخييلي بالضرورة، بحيث لا نستطيع حصره في حقيقة النص أو حقيقة الظروف المحيطة بالقارئ.

ومن هذه الطبيعة التخييلة للنص، ومن فكرة أن العمل الأدبي مُتخيّل وليس حقيقياً تنبع حيويته التي تشكل مجمل الظروف الناتجة عن

---

(4) Wolfgang Iser - L'acte de lecture - théorie de l'effet esthétique - Traduit par Evlyne Srnyces. Pierre Mardage - Bruxelles 1985 - P. 47.

هذا العمل، ومن هنا لا يوجد النص إلا من خلال عملية تحقيق وعي يتلقّاه، ويتلقّاه فقط أثناء تناول العمل الأدبي، ولذلك يجب ألا نتكلم عن عمل أدبي إلا من خلال تكوينه داخل القارئ، فالعمل الأدبي هو تكوين النص داخل وعي القارئ»[5].

الاستجابة القصوى للمادة المقروءة تتمثل في دفع المتلقي إلى ممارسة إنتاج مادة أخرى متعيّشة على المادة الأولى من جانب، وتمارس نوعاً من الدالّة والسلطة المعرفية عليها من جانب آخر، فالمادة الدرسية النقدية هي تجسيد راقٍ رفيع المستوى لاستجابة المتلقي للمادة المقروءة، والناقد متلّقٍ دون شك، ولكنه متلّقٍ شديد الخصوصية، يبلغ تفاعله مع المادة التي يشتغل عليها درجة ممارسة فعالية موازية، أو متعالية على موضوع الشغل، من غير الالتفات بالضرورة إلى طبيعة الشغل النقدي، وإلى حدود السلطة التي يمارسها النص النقدي على النصوص الأخرى.

الناقد متلّقٍ مثاليّ وباثُ مثاليّ في الوقت نفسه، مع ملاحظة أن جميع الناس يمارسون هذه الازدواجية بين دوري الباثّ والمتلقي، لكن الناقد يمارسها بشكلها الأمثل، وبالنسبة للنصوص الفلسفية، أو النصوص ذات النزوع الفلسفي، وعلى الرغم مما تبدو عليه من تجسيد مثالي للنص المتعالي ذي السلطة المعرفية القصوى، فإن هذه النصوص ناجمة دون شك عن عدد غير محدد من أفعال التلقي التي تعاود الصياغة الفلسفية معالجتها وإصدارها على شكل رسائل، أو مواد مرسلة تتمتع بمقدار كبير من الفعالية التي تتجاوز تخوم المكان والزمان.

---

(5) نفسه ص 49، 50.

3- الرواية العربية والتلقي:

من الصعب تحديد انطلاقة دقيقة للرواية العربية في شكلها الناضج المعاصر، بسبب تداخل البدايات حول صلاحية انضمام النماذج السردية المؤلفة في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين إلى فن الرواية، كما أن هناك خلافاً عميقاً بشأن نسبة الرواية العربية المعاصرة بوصفها جنساً أدبياً، إلى أحد مصدريها الرئيسين: الأشكال السردية العربية القديمة، والرواية الغربية، ولا يتسع المجال الآن للتخويض فيما سبق التخويض فيه على نطق واسعة، غير أن وجود أربعة اعتبارات تجعلنا نتناول الرواية العربية المعاصرة بوصفها امتداداً، أو تطوّراً طبيعياً لأشكال سردية عربية قديمة:

3-1- العرب قديماً، وفي جميع مراحل تاريخهم الثقافي عرفوا الجنس الحكائي، وكتبهم القديمة، كتب الأدب العام، والتاريخ، والأخبار، ملأى بمواد حكائية لافتة مفعمة بالدلالة. والصلات القائمة بين الرواية العربي المعاصرة، وتلك الأشكال السردية القديمة. أقوى من الصلات المماثلة بين الرواية الغربية وأصولها التي يراها الدرس الغربي النقدي موجودة في السرود الملحمية الإغريقية وأساطير تلك الأزمنة.

3-2- هناك آراء دارسين غربيين تعيد أصول الرواية الغربية نفسها إلى المنطقة العربية حيث يرى بعض هؤلاء أن «فن السرد القصصي انتعش في الشرق بحكم بعض الظروف المناخية والاجتماعية التي جعلت ملوك وأمراء الشرق يبحثون عن هذا النوع من التسلية ويمنحونه تقديراً كبيراً»[6].

---

(6) ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي - د. محسن جاسم الموسوي - مركز الإنماء القومي- بيروت - ط (2) - 1986 - ص 29.

و«هويت» يذهب جازماً إلى أنّ «أصل الرواية يرجع إلى العرب الذين اعتبرهم بوجه خاص جنساً موهوباً في الكذب»[7] ورغم الصيغة الهجائية الراشحة من هذا الرأي، ورفضنا لما فيه من ذمّ، فالأهم يتعلّق بالدور الذي لعبته «ألف ليلة وليلة» في تاريخ القصّ وتاريخ التلقي في آن واحد، وخاصّة أن العجز عن إنتاج الحكاية كان معناه موت شهرزاد، والمماثلة بين الحكاية وشهرزاد، ملأى بدلالات كثيرة، في طليعتها أن الحكاية الموهومة، ورغم وعينا بأنها موهومة، صارت بعد «ألف ليلة وليلة»، تعني حياة أخرى لا تقل أهمية عن الحياة الواقعية، فما هو غير قادر على العيش في الحياة يعيش في الحكاية، وما يعيش في الحكاية يأتي من الواقع ويعود إلى الامتداد إليه، وإلى تغييره في كثير من الأحيان.

3-3- المنطلقات الأولى في التأليف الروائي العربي في العصور الحديثة، سعت إلى استلهام الأشكال التراثية في القص، وانتهاج خطاها، فكتب الشيخ ناصيف اليازجي مجموعة من المقامات جمعها في كتابه «مجمع البحرين» وكتب المويلحي «حديث عيسى بن هشام» على غرار المقاومة القديمة على سبيل المثال.

3-4- الرواية العربية المعاصرة أيضاً سعت إلى استلهام الأشكال التراثية في السرد، انسجاماً مع سعيها إلى امتلاك خصوصية الهوية، وانسجاماً مع سعي الكتّاب إلى الإتيان بما لم يأتِ به الآخرون، وكان انتهاج السرود التراثية سبيلاً لتلبية هواجس السعي في الاتجاهين.

وأيّاً كان المنطلق الفعلي لنشوء فن القص في الثقافة العربية، فإن هناك عدداً من المرتكزات والعلامات التي نستطيع الاستنارة بها في

(7) الشعرية تزفيطان طودوروف - ت. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة - دار توبقال - الدار البيضاء ط (1) 1987 - ص 35.

إطار البحث عن انعكاس مواقف المتلقي على المادة الحكائية وتطورها وصولاً إلى الأشكال المعاصرة، بما في ذلك السرود السمعية البصرية.

كان استرضاء المتلقي مباشرةً في السرود الشفوية هو العامل الحاسم في نشوء النويّات الأولى للحكي وتوجيه سيرورته، وتحسين أدائه، إذا افترضنا نشوء ذلك الحكي في الخيمة البدوية القديمة، بين يدي شيخ القبيلة، «سيد المكان» وضيوفه المميزين، فيتوقّف الحكي إذا انصرف السيد عن المتابعة، ولذلك كان «الراوي» يحرص على تحسين أدائه باستمرار، وتحلية المحكي بالنكتة والطرفة، والحركات الإيمائية أحياناً، وجميع ما من شأنه جذب انتباه الحاضرين وعلى رأسهم السيّد أو المقدّم في المكان، ويمكن الافتراض أن الصورة بقيت نفسها في إطار القصص ذات الطابع التعليمي والوعظي في المساجد والأماكن العامة، فمن المهم لمن يمتهن القصّ ألاّ يشتت انتباه مستمعيه وألاّ يؤدي ما يحكيه إلى الملل والتثاؤب. وقد أورد الدكتور عبد الله إبراهيم تفصيلات شديدة الأهمية بأسماء طوائف من القصّاصين التراثيين، وتصنيفهم على أسس زمنية ومعيارية، والموقف العام منهم، حيث تدرّج هذا الموقف من الاستحسان إلى الاستقباح فالمنع، وساهم الفقهاء ورجال الدين في توسيع قاعدة الاستياء العام من ظاهرة القص في الأماكن العامة، تحت دعاوى كثيرة في طليعتها أن القصاصين يقصّون مالا يتسق مع الدور الوعظي المناط بهم، وقد عرض الدكتور عبد الله في كتابه «السردية العربية» آفات القصاص التي أوردها ابن الجوزي، وعرج فيها على بعض مظاهر التلقي في تلك الآناء التي شهدت بدايات انتهاء عصر القصّ ذي الطابع الشفهي الوعظي، أي في مطلع القرن الثالث الهجري بعد حدوث مواجهة مع المعتضد»[8].

---

(8) السردية العربية - د. عبد الله إبراهيم - المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء - ط (1) 1992 ص 53.

وتكشف (آفات القصاص) أنها من السعة بحيث تشمل الأركان الأساسية لفعالية القص، وهي القاصّ وما يقصّ ولمن يقصّ، وهي الأركان التي انحدرت منها مكونات البنية السردية: الراوي والمروي والمروي له. كما تكشف تلك الآفات أن ذمّ القصص والقصّاصّ لا يشمل القصص ذاته فقط، بل الأفعال التي ترافقه، فثمة من جهة أولى أفعال تصدر عن القاص، مثل الارتعاد والتباكي ودقّ المنبر ورمي الأثواب والحركات المثيرة، وارتداء الملابس الفاخرة زيادة في الهيبة، ومصافحة النساء بما لا يليق بقاصّ همّه الوعظ، وتقابلها أفعال تصدر عن المتلقين مثل التواجد والتخبيط، وتخريق الثياب واللطم على الوجه... والصياح..»[9].

المحطّة البارزة الثانية التي يبرز فيها استرضاء المتلقي أوجه، كانت في إطار «ألف ليلة وليلة» التي لم يعد فيها الراوي معنياً فقط بتدبير أسباب عيشه من خلال امتهان فعل القص، وإنما صار من خلال شهرزاد مضطراً لخسارة حياته إذا فشلك في استرضاء المتلقي، ولا بد من تثمين هذه البرهة الفذّة في تاريخ الجنس الحكائي الإنساني، وليس العربي فقط، البرهة التي يراهن فيها الراوي على عنقه، وليس على أي شيء ثمين آخر يملكه، ولا تمضي البرهة بمضّي ظرفيتها الآنية، بل تستمر أياماً وأياماً وأعواماً، إلى أن تؤدي آخر المطاف إلى إبداع واقع جديد، يقلع فيه شهريار عن استلاب حيوات العذارى ويعود إنساناً من جديد، وفي هذه البرهة أيضاً يصل شغف المتلقّي بالتهام الحكاية حدّاً يفوق شغفه بأي أمر آخر... يبلغ شغف المتلقّي ذروته من خلال قبوله بمبدأ المقايضة بين انتزاع حياة الراوي واستحسان الحكاية المرويّة، والمقايضة أيضاً بين المتع الجسدية كالطعام وغيره من جانب، والمتع

---

(9) نفسه - ص 63، 64.

الفكرية التخيلية كالاستماع إلى تلك الحكايات من جانب آخر.

سمّيت ذلك برهة بسبب بقاء تلك العلاقة بين الراوي والحكاية والمتلقّي محكومة بمنطق البرهة، رغم استمرارها أعواماً «ألف ليلة وليلة» ويمكن الذهاب إلى أن «ألف ليلة وليلة» كانت مجموعة كبيرة من البرهات التي فشلت في التحوّل إلى امتداد زمني، ولم يكن تقطيع الاستغراق في الحكي إلى ليالٍ محكوماً بمنطق التعاقب الخطّي، أو التعاقب الدوراني الذي يشي به تقطيع المِرويات بالوقوع اليومي بين يدي الصباح،لم يكن ذلك هو الذي يمنع البرهات المتكررة من التحول إلى امتداد زمني، بل كان التوتّر الفظيع الناجم عن الوقوف المباشر على شفا الموت، واحتمال حدوثه في أية لحظة ينصرف فيها المتلقي «شهريار» عن الاستمتاع بالحكاية، أو يتراخى فيها مستوى الجذب، هذا التوتّر هو الذي جعل كل ذلك الحكي وكل تلك العلاقة بين مكوناته الأساسية «الراوي والرواية والمروي له» مجرّد برهة مكوّنة من عدد يصعب تحديده من البرهات الأخرى، ومثلما يحدث في جمع عدد هائل من الأصفار التي يساوي مجموعها صفراً واحداً، يمكن التعامل مع «ألف ليلة وليلة» بوصفها برهة في الحكي وبرهة في العلاقة بين مكوناته، مؤلّفة من عدد كبير من البرهات الأخرى.

هناك أيضاً إشارة لا بّد منها في إطار علاقة المتلقي بالحكاية في «ألف ليلة وليلة» تتعلّق بجعل الحكي فعلاً ليلياً قطعاً، وبتره بمجرد حلول تباشير النهار، حيث يدخل الحكي في إطار المسامرة والمنادمة، ويتجاوزهما إلى جعله واحداً من أفعال المتعة واللذة، أو انضمامه في الحدّ الأدنى إلى سلسلة الأفعال والعلاقات الحميمة اللاصقة بالأعماق، الأفعال التي يؤثرها الإنسان ويستبقيها لنفسه ودائرته الصغيرة، كممارسة الحبّ مع المحبوبة، أو تناول الخمرة مع الندمان، وجميع ما ينتمي إلى عائلة الشغف.

اللافت في «ألف ليلة وليلة» أيضاً، أن المتلقّي المتربّص، المتمتّع بجاهزية قصوى لانتزاع حياة الراوي بمجرد فشله في جذب المتلقي، والاستحواذ على انتباهه، لا يتمثّل بشهريار وحده، بل يتكرّر من خلال عدد كبير من الشخصيات كما في حكاية «التاجر والعفريت» الذي منِح حياة التاجر لثلاثة قصّاصين شيوخ: «الشيخ والغزالة، والشيخ والبغلة، والشيخ والكلبتين» مقابل ثلاث حكايات، ويتعدّد المتلقّون المماثلون في بقية الحكايات، كملكة الحيّات، وبلوقيا، والشيخ نصر، وطيغموس، وملك الوحوش، والملك شماخ، والراهب يغموس، ومردة الجن وغيرهم وغيرهم. .» مع ضرورة الإشارة إلى التداخل المستمر بين وظائف الإرسال والتلقي، فيتحول الراوي إلى مرويّ له، والمرويّ له إلى راوٍ، وهكذا. . وقد وضع الدكتور عبد الله إبراهيم أبرز هذه العلائق في جداول ترسيمية ضمن كتابه «السردية العربية»(10) ومن المفيد الرجوع إليها بسبب ما فيها من دقة واختزال لعدد كبير مما ضمته «ألف ليلة وليلة» في مجلداتها وحكاياتها العجيبة.

المحطة الثالثة يمكن أن تتمثّل بقص السير الشعبية، التي تجعلنا نستذكر أن الفترات المعتمة في تاريخ القصّ العربي أطول مما استطاع هذا الفن إضاءته، والمؤكد أن هناك مدداً طويلة يستحيل تقديرها الدقيق، توقفت خلالها أنشطة تأليف القصص وفعالياتها المختلفة، تأليفاً وتلقّياً، غرقت المنطقة خلالها في دوّامات متكررة من العنف والإبادة الجمعية على المستويين الجسدي والثقافي خلال العهدين المملوكي والعثماني، ولذلك لا بدّ من تجاوز هذه الفترات إلى المرحلة التي ازدهر فيها قص السير الشعبية في المقاهي والأماكن العامة، وأبرز نقلة جرى تحقيقها في إطار التلقي، الانتقال من الحالة

---

(10) نفسه - ص 68.

الخبرة الافتراضية في صياغة متلقّي «ألف ليلة وليلة» إلى التحقق البراني من خلال مرتادي المقاهي والمستمعين إلى ما يقصه «الحكواتية» بالإضافة إلى نقلة أخرى تمثّلت في الانتقال من العملية الفردية في التلقي إلى التلقي بصيغة جمعية، ولم يعد المتلقّي رجلاً واحداً شديد الأهمية، تصل أهميته الافتراضية النظرية إلى حد امتلاك القدرة على إنهاء حياة الراوي كما في مثال شهريار بل صار المتلقي جمهوراً واقعياً، يستمع ويشارك، ويفرض ذائقته، وشروطه التي تمتّ بأسبابها إلى التدخّل في عيش الراوي ومساعدته على تدبير أمور حياته ولكنها لا تبلغ بطبيعة الحال درجة القدرة على استلابها.

يتمتّع قص السير الشعبية في ثقافتنا العربية المحكية بدلالة شديدة الأهمية في إطار إبراز المدى الذي يبلغه تأثير الجاذبية السردية في جمهور المتلقين، وأهمية هذا الجمهور في استمرار القص الحي المباشر، ومحاولات تحسين إلقائه وأدائه باستمرار، وهناك أيضاً عدد من القضايا الإضافية التي يستثيرها الفعل الحكائي المباشر في المقاهي والأماكن العامة، وخاصة عندما يُصاحَب إلقاء الحكاية ببعض الحركات الإيمائية والتمثيلية والموسيقا أحياناً، وانفتاح ذلك باتجاه بدايات تشكّلِ نوع خاص من المسرح الشعبي، أو ضرب من ضروب الفرجة، بالإضافة إلى علاقتها الحية بالأشكال الأكثر قدماً للسرد التراثي، وأهمية الحكاية في تلوين حياة الناس، والظمأ الفظيع إلى نشدان حيوات أخرى، «موهومة» يكسر الاطّلاع عليها رتابة العيش اليومي في مجتمعات التخلّف والانغلاق.

والقضية الجوهرية الخاصة بالتلقّي، أنّ هذا هو الشكل الوحيد الذي كان قائماً في أواخر القرن الماضي وبدايات القرن العشرين، وكان المتلقون فيه يدفعون نقوداً مقابل الاستماع إلى حكاية أو جزء من حكاية، فالمسرح لم يكن موجوداً، والسينما لم تكن معروفة، ولا شك

في أن السينما والمسرح هما السبب الأساس في توقيف ظاهرة «الحكواتي» بالإضافة إلى أسباب أخرى لسنا الآن بصددها. كان المتلقون مهمّين لاستمرار فعل الحكي، وخاصة في ظل محدودية التعليم ومحدودية انتشار الكتاب، وعلى الرغم من أن «الحكواتي» كان يقرأ من الكتاب وأنّ مِن المستمعين إلى ما يحكيه مَن هو قادر على اقتناء الكتاب والقراءة فيه، فقد كان الاستماع المباشر إلى «الحكواتي» هو الظاهرة المركزية في العلاقة مع الحكاية، وهذا يدعم الفكرة التي تربط ظاهرة الحكي بظاهرة الفرجة، أو بظاهرة التلقي الجمعيّ، الذي يجعل الإنسان مرتبطاً باجتماعيته، ولا يجوز إنكار الدور الذي لعبه انتشار التعليم وانتشار الكتاب، وبالتحديد، الكتاب الذي يحوي قصصاً في الحد من ظاهرة الشغف بما يحكيه «الحكواتي» في المقهى.

الطبيعة الشفهية للحكي، والتأثيرات المباشرة التي كان الحكي يتركها في المستمعين انتهت بانتهاء وجود هذه الفئة من المتلقين، انتهت الحكاية الملقاة شفاهياً بمجرد فقدان عدد كافٍ من المستمعين إليها، وهذه التجادلية المباشرة بين المتلقي والمادة الحكائية هي التي تشكل الملمح الأهم في خصوصية هذه التجادلية.

وعلى الرغم من القفزات الكبرى، والانقلابات التي أصابت العلاقة المباشرة بين المتلقي والحكاية، فإن هذه العلاقة المباشرة ما زالت موجودة، وما زالت تمارس سحرها الخاص على عدد من الصعد، فلم تعد الأماسي الأدبية تقتصر على قراءة الشعر والاستماع إليه، إنها الآن تضم النقد والقصة والفكر السياسي والحوار المباشر وغير ذلك، والمتلقون يستمعون إلى القصص القصيرة، كما كانوا يفعلون مع الشعر، ويستمعون أيضاً إلى فصل أو فصول من رواية، وهناك محاولات مستمرة لابتعاث «الحكواتي» وأيامه الغابرة، فنجد هذه الأيام بعض المقاهي الدمشقية تخصص فقرة من برنامجها

«للحكواتي» في الأماسي الرمضانية خصوصاً، وهناك بعض المسلسلات التلفزيونية والأعمال المسرحية يضم كل منها شخصية خاصة لسرد بعض المقاطع، والقيام بوظيفة الربط بين الأحداث كما في معظم أعمال سعد الله ونوس، وهناك أعمال روائية كثيرة تحاول ابتعاث دور الحكواتي وتحاول استثماره في الصياغة الكلية لعملها الروائي، غير أن ظاهرة الحكي المباشر وقراءة القصص مستمرة؛ ففي البوادي السورية مازال بعض شيوخ العشائر والوجهاء يضمون في مجالسهم شخصاً وظيفته التحدث أمام الضيوف بقصد تسليتهم، ويُطلق عليه اسم «المُسولِف» الذي يروي ما سلف من حوادث وقصص، وأبرز ما يفعله هو قصّ القصص النادرة والطريفة الكفيلة بإدخال البهجة إلى نفوس الضيوف. وفي ساحة جامع الفنا في مدينة مراكش بالمغرب نوع من الكرنفال العجائبي الذي تبدو بعض فقراته قادمة مباشرة من ليالي «ألف ليلة وليلة» فهناك حلقة خاصة للاستماع إلى فصول من السيرة النبوية، وقصص العجائب في الأيام الغابرة[11]، يتحلّق فيها المستمعون بمن فيهم الأوروبيون الذين لا يعرفون اللغة العربية، ولا المحكية المغربية، حول القاص الذي يبذل جهده لإتقان سرد مادته الحكائية، فيحاول إظهار الفصاحة والدقة، ويكثر من الحركات والإيماءات وتلوين نبرة الصوت، وبعد فراغه من الحكي يجمع من المتحلقين حوله نقوداً، تذكرنا إلى حد ما بالمتسوّلين الذين يعزفون الموسيقا ثم يجمعون ما يمكن أن يجود به الآخرون.

والمسألة بدأت في العقود الأخيرة من هذا القرن تتجاوز حدود المنطقة العربية، ففي ألمانية مثلاً مجموعة من القاصين العرب الذين يمتهنون سرد الحكايات، على طريقة «الحكواتية» في المقاهي

---

(11) ساحة الفنا - صلاح صالح - مجلة الأفق - بيروت - العدد 39 - نيسان 1982.

والمكتبات العامة، ويدفع المستمعون مقابل ذلك نقوداً، اللافت في هذه الظاهرة، أن مواعيد بعض هؤلاء مغلقة لبضع سنوات، مما يعكس حجم الطلب على هذا النوع من السرد الحكائي، سرد الحكاية يتم باللغة الألمانية، فالمستمعون ألمان، لكن المادة الحكائية مستوحاة بمعظمها من «ألف ليلة وليلة» والسير الشعبية؛ وهناك بين هؤلاء من يبتدع حكايات جديدة ليست معروفة مسبقاً، وبشكل عام تحتاج هذه الظاهرة - إذا صحت تسميتها ظاهرة- دراسة ميدانية للوقوف بشكل أكثر دقة وتفصيلاً على الأبعاد الفعلية للظاهرة.

بعد غزوة نابليون بونابرت لمصر بدأت العناصر الأوروبية تتدخل في صياغة الثقافة الفنية في المنطقة العربية، ولم تتمكّن هذه العناصر من التمظهر في أشكال الإنتاج الأدبي قبل مضي أكثر من مئة عام على مختلف أشكال التفاعل والتجاذب بين الذائقتين التراثية والأوروبية، فعرفت الثقافة العربية فن المسرح والرواية بشكلها الأوروبي، من غير أن يخلو ظهور هذين الفنين من قدر كبير من معارك إثبات الموجودية لدى المتلقّين، فمعروف على سبيل المثال أن هؤلاء المتلقين ممثلين بالشيخ سعيد الغبرا استطاعوا إقفال مسرح أبي خليل القباني وحرقه في دمشق[12]، ليتأخر ظهور النشاط المسرحي في سورية بعدئذ أكثر من نصف قرن.

خلال هذه الفترة، يصعب العثور على مظاهر أبرزت تدخل المتلقين في تطوير الجنس الروائي وتوجيه مساره، باستثناء ما يمكن تسميته ذائقة جمعية بدأت تتجه إلى التعامل مع الرواية بعد أن كان كل ما يجري في هديها حكراً على الشعر، والتغيّر الحاسم الذي طرأ،

---

(12) سهرة مع أبي خليل القبّاني - سعد الله ونوس - اتحاد الكتّاب العرب - ط (1) 1973 - ص 8.

يكمن في التحول الحاسم لعملية التلقي الشفهي أيام «الحكواتية» إلى تلقي المادة المطبوعة، وتأخّر ظهور النشاط النقدي الخاص بالرواية إلى ما بعد منتصف القرن العشرين، بوصف الناقد متلقياً مميزاً وبوصف العملية النقدية إحدى النوافذ التي يمكن التطلع منها على قدر مما يجري في إطار استقبال هذه الرواية أو تلك، ولكن ما حدث أن الدّرس الروائي النقدي العربي بأغلبيته الساحقة، لم يدخل في مجريات حساب المتلقي باستثناء شغل قليل أشار إلى بعضه الدكتور غالي شكري وذكر أنه كان يتعمد قراءة النسخ الموجودة في المكتبات العامة التي كان القرّاء يتداولونها باستمرار وكان بعضها يضم تعاليق للقراء، أشار الدكتور شكري إلى أنه كان يحفل بها[13].

منذ مطلع عقد السبعينات بدأت الرواية العربية تحقق تطورها الفني، وخصوصاً في ظل طموحها للتصدي للهموم الكبرى التي طرحها التطور المذهل للبشرية في العالم والمنطقة، وطموحها أيضاً لإثبات وجودها، ليس في السلسلة الثقافية العربية فقط، كما كانت الحال في النصف الأول من القرن، بل لإثبات وجودها إلى جانب الروايات العالمية التي نشطت حركة ترجمتها كثيراً في العقود الأخيرة من القرن، صارت الرواية العربية تتوجه إلى قارئ ذكي مثقف، متطلّب أحياناً، وأهم ما يتصف به سعة اطلاعه التي فرضها التلفزيون - أكثر ممّا فرضها التعليم - بالطريقة التي نشهدها اليوم.

بشكل عام.. يمكن اقتراح تصانيف دقيقة لأنماط القراء الذين تتوجه إليهم الرواية العربية المعاصرة، ولكن الصعوبة تكمن في تقدير الشأو الدقيق الذي بلغه تأثير حساب القارئ في إعداد النص الروائي،

(13) الرواية العربية في رحلة العذاب - غالي شكري. عالم الكتب - القاهرة - ط (1) 1971 - ص 64.

وجعله على ما هو عليه، فالتوجّه إلى قراء مختلفين يفرض فروقاً واختلافات موضوعية في بنية الخطاب الروائي الموجّه إليهم، وفي كيفيات التوجّه أيضاً، ويمكن الذهاب ببساطة إلى أن الخطاب الموجه إلى قارئ مثقف ذكي أفضل بشكل عام من الموجّه إلى قارئ أقلّ ثقافة وذكاء، غير أن مثل هذه الاستنتاجات الصورية هي استنتاجات مضلّلة وساذجة معظم الأحيان، ولا بد من الإشارة إلى أن أهمية القارئ في تكوين النص الروائي لا تكمن فقط في قصدية التوجه، بل تتغلغل في مكوّناته كلها، ولابد أيضاً من الإشارة إلى أن وجود القارئ في الرواية المعاصرة ليس أكثر من عامل واحد بين عدد من العوامل الأخرى التي تتدخل في سوية العمل الروائي، وتشكيله على الصعد كافة، مع ملاحظة استحالة وجود رواية تتوجه إلى قارئ واحد، فالرواية بجميع نماذجها وأنماطها تسعى إلى استثمار التنوع القائم في الحياة بجميع نماذجه ومعانيه ولذلك نرى المؤلفين «يحيطون بقارئهم النموذجي بفطنة وحذر إحصائي، إذ يخاطبون كلاً بدوره وعلى التوالي، الأولاد ثم هواة الموسيقى، والأطباء من بعدهم، ثم. . . هواة المراكب الشراعية، ومدبّرات المنازل من الضفادع[14]، ومع ذلك نستطيع وضع القارئ داخل النص الحكائي العربي المعاصر في المستويات التالية التي يشي تراتبها بحركة تصاعدية من غير أن نعنيها بدقتها الكاملة بالضرورة.

3-أ- قارئ الرواية الإيديولوجية التعليمية:

مالت هذه الرواية بشكل عام إلى اللهجة التعليمية والمباشرة في طرح الأفكار، وإطلاق المواقف والشعارات الكبرى، وكان منطلقها في ذلك ما ورد في أدبيات المرحلة الستالينية من ضرورة توجيه الإنسان

---

(14) القارئ في الحكاية - أمبرتو إيكو - ص 70.

الاشتراكي الجديد، ولذلك توجّهت إلى القارئ بوصفه مجّرد وعاء تستطيع أن تلقي فيه ما تشاء، وتشكله بالتالي وفق توجّهها السياسي المباشر، ومع ذلك لا يجوز وضع الروايات التي سعت إلى التأثير السياسي في قرائها ضمن خانة واحدة، فمثلما وُجدت الروايات التي تتوجّه إلى القارئ بوصفه عجينة مطواعة، هناك روايات ذات توّجه سياسي صريح لكنها حرصت على مخاطبة قارئ ناضج تحترم تكوينه، وتسعى إلى محاولة إقناعه.

تنهض معظم أعمال حنا مينة بعبء الطرح الإيديولوجي، وخصوصاً «الثلج يأتي من النافذة» و«الشمس في يوم غائم» و«المستنقع» التي عدّها الجزء الثاني من سيرته الذاتية الروائية، ولكنه سحب ضمير المتكلم والذات الراوية من احتلال البؤرة المركزية في الرواية، من أجل أن يحتلّها آخرون، وجدهم أقدر على حمل الرسالة الإيديولوجية التي وجد أنه سنّه الصغير في تلك المرحلة من حياته عاجزاً موضوعياً عن حملها. ولذلك حاول أن يجعل من «فايز الشطة» أنموذجاً للشخصية الحزبية الغامضة الحاضرة في كل مكان، والتي تصنع الظروف المثالية لجريان الأحداث وفق ما يخطّط له الحزب، وقدّم في «المستنقع» أيضاً وصفاً أنموذجياً لمظاهرة أنموذجية جرت في مدينة الإسكندرونة قبل سلخها عن سورية، احتجاجاً على ظلم العمال وابتلاع حقوقهم، وليس احتجاجاً على الاحتلال الفرنسي ودفاعاً عن عروبة اللواء[15]، فقد أغفلت الرواية كل ما يتعلّق بالقضيتين الوطنية والقومية، انسجاماً مع الدعاوى الحزبية الشيوعية التي كانت تغلّب القضايا ذات الطابع المطلبي على ما عداها، من غير أن تضع الرواية في حسابها أن قرّاء كثيرين سينفرون من سذاجة الافتراء على حقبة

---

(15) المستنقع - حنا مينة - دار الآداب - بيروت - ط (3) 1985 - ص 304، 305.

تاريخية شديدة الخصوصية في مكان شديد الخصوصية أيضاً، على طريق تطور الحركة الوطنية والقومية في سورية والمشرق العربي، وأن فكرة العروبة وتعبيرها السياسي المباشر انطلقا من هناك، خلافاً لما سعت «المستنقع» إلى ترويجه، وخصوصاً أن السيرة الذاتية تطلب من القارئ بشكل مباشر تقريباً تصديق ما يرد فيها، وعدّه واقعاً فعلاً في حياة الكاتب، ثم جرى استذكاره على صفحات الرواية، انطلاقاً من ادّعاء الكاتب بقول الحقيقة ومطالبة القارئ بالتالي بتصديقها، خلافاً للأعمال الروائية والفنية الأخرى التي يحتلّ التخييل فيها عامل الثقل والقوة، وتبلغ الاستهانة بالقارئ في «المستنقع» ذروتها عبر وصف الطريقة التي تزعم الرواية / السيرة أن «سبيرو الأعور» كان يحضر فيها المنشورات الحزبية ليقرأها الراوي / الصبي له على ضوء السراج الشحيح: «أجلسني قربه على الحصير، وأنزل الفانوس فوضعه على وسادة من قش، هي وسادته الوحيدة، وجلس أمامي، على ركبتيه، ومدّ يده إلى صدره فأخرج كراساً. وقام إلى الباب فأغلقه، ثم عاد إلى جلسته ومن عينه الواحد يشعّ فرح عجيب»[16].

فاضل الربيعي في «عشاء المأتم» يحاول تنويع نبرات خطابه، لكنه يقع أيضاً فريسة الطرح الإيديولوجي، وفريسة النظر إلى القارئ بوصفه ساذجاً أو صفحة بيضاء يكتب الحزب فوقها ما يشاء، وأبرز موضع تجلّى فيه ذلك، هو لجوء الكاتب إلى راوٍ إضافي داخل الرواية، ليسرد على متلقٍّ في الرواية قصّة الذئب والخروف بلهجة مطعمة بالمحكية العراقية[17]، لإضفاء شيء من المصداقية، وإمعاناً في جعل المتلقي

(16) نفسه – ص 326.

(17) عشاء المأتم – فاضل الربيعي – دار الجليل – دمشق – ط (1) 1986 – ص 81، 82.

داخل الرواية، وخارجها على تلك الدرجة من البساطة ليقبل بمغزى تلك الأمثولة الشائعة في قصص الأطفال.

الجانب الآخر الذي سعى فيه الروائي إلى احترام متلقّيه من بين الروايات ذات الشأن السياسي الصريح تتمثل عموماً بأعمال عبد الرحمن منيف، ابتداء من «الأشجار واغتيال مرزوق» وانتهاء بخماسية «مدن الملح» و«الآن هنا» وتدخل في هذا الإطار روايات «السجن» التي سعت إلى طرح صرخة احتجاج ضد تفشّي القمع في المنطقة العربية منذ نكسة سبعة وستين، وبقي وجود المتلقّين في هذه الأمثلة مقتصراً أساساً على دوره المضمر في تحسين أداء الخطاب الروائي الموجّه إلى قارئ ذكي مثقف قادر على التعامل مع خطاب يحترم عقله، ولا يعامله بوصفه أميّاً جاهلاً. ومع ذلك فقد سعت بعض أعمال عبد الرحمن منيف إلى استثمار ثنائية الراوي / المتلقي، في بعض أعماله كـ«الأشجار واغتيال مرزوق» التي يتحوّل فيها الراوي بضمير المتكلم بعد عدد من الصفحات إلى مجرّد متلق يستمع إلى «إلياس» وهو يروي قصته، وبعد انتهاء «إلياس» من سرد حكايته مع الحمار والناس واغتيال أشجاره، يختفي الدور المباشر للتلقّي في الرواية، وتتابع الرواية سرد قصة اغتيال «مرزوق» متوجّهة إلى متلقٍّ مفترض موجود خارج صفحات الرواية[18].

أما في «شرق المتوسط» الذي يتبادل فيه «رجب وأنيسة» سرد فصول الرواية، وينفرد زوج أنيسة برواية فصل، لا نجد متلقّين صريحين مباشرين في الرواية اتساقاً مع تعدد الرواة[19]، ويمكن الزعم أن استثمار وجود المتلقي داخل النص الروائي، بشكل مباشر وغير

(18) الأشجار واغتيال مرزوق - عبد الرحمن منيف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-ط (4) 1983.

(19) شرق المتوسط - عبد الرحمن منيف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت -ط (2) 1979.

مباشر، يبلغ ذورة مهمة في النصف الثاني من «النهايات» حين يتحلق أهل القرية للسهر حول نعش «عساف» ويتبادلون قصّ الحكايات، بحيث يصبح كل منهم راوياً ومتلقّياً في آن واحد، بالإضافة إلى ما يمثّله «عسّاف» داخل النعش، بوصفه متلقّياً ايضاً، فالسهر حتى الصباح كان سهراً من أجله، والحكايات التي رويت حول النعش، كانت موجهة بطريقة ما إلى روحه، أو إليه، أو إلى ما استطاع شغله في وجدان القرية من نبل وبساطة وتفانٍ لا حدود له في سبيل الآخرين، وكأنّ المتلقي الميت في «النهايات» جاء تجسيداً لموات شامل في الواقع. الرسائل إليه كثيرة والمرسلون كثيرون، لكن الإجابة موت[20].

3- ب - التحلية الجنسية:

لا شك في أن الجنس يشكّل مساحة شديدة الأهمية والإثارة والحساسية في حياة الكائن البشري، والرواية من خلال سعيها لمواكبة الحياة، وطرح التنوع والإثارة، تعرض على صفحاتها بعض المسائل ذات الطابع الجنسي، ولكن تناول المسائل الجنسية في الرواية العربية المعاصرة، يتجاوز عدّها جزءاً من التنوّع الذي يشكّل الحياة، ويجعل من هذه المسائل وسيلة رئيسة لاجتذاب القارئ فنجد بعض الروايات لا يضمّ في طياته أي شيء ذي جاذبية خارج المسائل الجسدية، على غرار كثير من الأفلام السينمائية التي يمكن أن يقحم سياقها مشهد جنسي لمجرد تحقيق المزيد من جذب المتفرّجين إلى شباك التذاكر.

تعميم إقحام المسائل الجسدية على سياقات الروايات العربية المعاصرة عملية غير واردة، وخصوصاً فيما يتعلق بنماذجها المتقدمة، ولكن هذا الإقحام علامة مائزة لبعض الروايات التي تجد تناول الجسد

(20) النهايات - عبد الرحمن منيف - دار الآداب - بيروت - ط (1) 1978.

وسيلة وحيدة لجذب القارئ، بسبب عجز هذا «البعض» عن اجتذاب القارئ بوسائل أخرى، وما نذكره في هذا السياق مجرّد توصيف، ولا يعني حكم قيمة، وخصوصاً من الناحية الأخلاقية حسبما يمكن أن يُستقى من السياق، مع ضرورة الإشارة إلى صعوبة ملحوظة في التفريق بين الدرجة التي يتحوّل عبرها التناول الجنسي إلى إقحام لمجرّد اجتذاب قارئ معيّن، والدرجة التي يظلّ عبرها هذا التناول واحداً من العوالم الموجودة موضوعياً في حياة الإنسان، وخصوصاً أننا لا نعنى إطلاقاً بما يقع في إطار الابتذال الجنسي، وما يسمّى «الرواية الرخيصة». وما يضع هذه الصعوبة في مقدمة الموضوع أن رواياتٍ أجمع الدرس النقدي العربي على وضعها في طليعة ما تفخر به الرواية العربية لم تُقرأ إلا بسبب ما تضمنه من مشاهد جنسية «حيّة» وكثير ممن قرأها لم يتذكر منها إلا مقاطعها الخاصة بالجسد، كـ«موسم الهجرة إلى الشمال»، التي لا أظن أحداً من المهتمّين بقراءة الرواية يوافق على تناولها من زاوية ما تضمّه من مسائل جنسية «حية» فقط.

الروايات التي سعت إلى مخاطبة القارئ من خلال الجنس، بوصفه أبرز المكبوتات التاريخية في المنطقة، لا يمكن وضعها في خانة واحدة من حيث طريقة تملّق القارئ والمساحة التي يشغلها هذا التملّق ضمن المكوّنات الكبرى للحكي في الرواية، وفي هذا السياق اتجاهان بارزان: يتمثل الأول في الروايات التي كتبتها كاتبات جعلن تهديم جدران ما يسمى «الحجرة السرية للمرأة» والمبالغة في شجاعة الاعتراف والمكاشفة، سبيلاً لاجتذاب القارئ تحت دعاوى الانتصار للمرأة بوصفها قضيّة، كما في بعض أعمال «غادة السمان» وعملي حنان الشيخ «مسك الغزال» و«حكاية زهرة». ويتمثّل الثاني في بعض الروايات التي كتبها كتاب ذكور، ويتصدّرها عملا حيدر حيدر «الزمن الموحش» و«وليمة لأعشاب البحر» التي سيّرها الكاتب في مستويين

رئيسيين: توثيق جوانب من تجربة بعض الاتجاهات في الحزب الشيوعي العراقي، وجوانب من الحياة اليومية التي يعيشها مدرسون عرب عراقيون وسوريون ومصريون في إحدى المدن الجزائرية، حيث ينغمس الجميع عبر هذا المستوى في دوامة من الممارسات التي تصل بعضها حدّ البذاءة، كما في علاقة المصري «مرسي» و«فلة بو عنّاب» إحدى أبرز الشخصيات الموجودة في الرواية[21].

ولا بد من الإشارة إلى أن قصدية اجتذاب المتلقي بواسطة الجنس، تتدخّل أساساً في المساحة التي يشغلها الجنس داخل المحكي، أكثر ممّا تتدخل في طرائق التناول، وخاصة أن القدر الأعظم من هذه الطرائق سعى إلى الاستثارة القصوى للمكنونات الشبقية لدى القارئ كما في العلاقة التي تستغرق أكثر من ثلث صفحات الرواية في «الياطر» بين «زكريا وشكيبة»[22] على سبيل المثال، ويصل الأمر في رواية «الخيول» لأحمد يوسف داود إلى حدّ تحويل عملية اغتصاب بشعة إلى ممارسة جنسية والنص الروائي قدّم المشهد مفعماً بعناصر الاستثارة والشبق بدلاً من تصويره بشكله الآخر «القبيح» حسبما يقتضي سياق الأحداث في الرواية، وخاصة أن ذلك أدّى إلى موت المرأة[23]. مع ملاحظة أخيرة تتعلق بعدّ كل ما يمكن أن يلجأ إليه الروائي لاجتذاب المتلقّي مشروعاً في التأليف الروائي.

3-ج- القارئ الفاعل في الرواية:

الروايات العربية التي تتعمّد أن تترك في نسيجها قطبات فارغة من أجل أن يملأها المتلقي، قليلة أو نادرة، ولكنها موجودة، وبدأ بعضها

(21) وليمة لأعشاب البحر - حيدر حيدر - منشورات خاصة - ط (1) 1983.
(22) الياطر - حنا مينة - دمشق - ط (1) 1972.
(23) الخيول - أحمد يوسف داود. وزارة الثقافة - دمشق ط (1) 1976 ص 94.

يسعى إلى توسيع هذه الفراغات المتروكة عمداً من أجل أن يبذل القارئ جهداً لملئها، مع الإشارة إلى ما يشبه الاستحالة في وجود نصوص قادرة موضوعياً على إعفاء القارئ من بذل بعض الجهد في سبيل متابعة إحالات النص عموماً، والروائي خصوصاً، خارج حدود الدلالات المباشرة للمدوّن في السطور، والمناخات المختلفة التي يبتعثها النص، فالنص بتعبير إيكو: «إن هو إلا نسيج فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغي ملؤها ومن يبثّ يتكهن بأنها (فرجات) سوف تملأ فيتركها بيضاء لسببين: الأول وهو أن النصّ يمثل آلية كسولة أو (مقتصدة) تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يكون المتلقي قد أدخلها (إلى النص) ولأن للقارئ المبادرة التأويلية حتى لو غلبت فيه الرغبة بعامة في أن يكون النص مؤوّلاً وفق هامش من الأحادية كاف أن نصاً ما يتطلب إعانة أحدهم لكي يتحقق عمله»[24].

الرواية ذات الطابع البوليسي، أو رواية الألغاز المكتوبة أساساً للناشئة، من أبرز الأمثلة التي تتطلب قراءتها مشاركة فعّالة وعالية من المتلقّي، وعلى الرغم من توجهها إلى الناشئين، وعدم النظر إليها بجدية في سياق الدرس النقدي - العربي خصوصاً - فقد عمدت الروايات الموجّهة إلى من يمكن تسميته قارئاً متطلباً أو متخصصاً إلى السير على منوال الروايات البوليسية والتلغيزية في إطار فرض إشراك المتلقّي في توقّع دائب للأحداث التالية، ولإحالاتها، وللمآل الذي ستسفر عنه الأحداث.

إن استقصاء فعالية القارئ/المتلقي في تسيير أحداث الرواية واقتراح المآلات والخواتيم في الرواية العربية المعاصرة، عملية تخرج عن نطاق الجدوى المتوخّاة من تبيان تطوّر الجنس الحكائي في ضوء

---

(24) القارئ في الحكاية - أمبرتو إيكو - ص 63، 64.

مواقف المتلقي الذي بلغ تطلّبه في نهايات القرن العشرين حد المشاركة في تسيير الأحداث الروائية، وأبرز السبل التي اعتمدتها الرواية العربية المعاصرة لجعل القارئ يشارك في صنع النسيج الروائي، شيء من قبيل تقطيع الخيوط السردية المألوفة، وطرح عدد من الوحدات والمشاهد والبنى البدئية التي يعجز كل منها عن تشكيل مادة حكائية بمفرده، ويعجز اصطفافها التجاوزي أيضاً عن تشكيل حكاية، بسبب استقلال كلّ منها، وتنحّيه إلى جهة مختلفة أيضاً. ولكن الحكاية تتشكل بواسطة تدخّل القارئ لإيجاد الروابط الخفية بين هذه المشاهد واللوحات والوحدات البدئية وإكمال ما سماه إيكو مساحات فارغة في النص، وهذا ما نجده في رواية «ذات» لـ«صنع الله إبراهيم» بصورة ممتازة.

وهذه الرواية تسير في مستويين : يتكوّن الأول من حكاية امرأة اسمها «ذات» تولد وتتعلّم، وتجد عملاً في أرشيف إحدى الجرائد، وتتزوج وتنجب وتتحجّب. ويتكوّن الثاني من مجموعة كبيرة من أقوال الصحف المصرية التابعة للدولة وللمعارضة، مع مقتطفات مما كان يعرض على شاشة التلفزيون المصري في مرحلتي مبارك والسادات، وقد وضعت هذه الأقوال والأخبار المنقولة عن التلفزيون جنباً إلى جنب بشكل يشي بأنها أقوال مبعثرة ولا رابط بينها سوى صدورها عن وسائل الإعلام المصرية خلال مرحلة زمنية محددة، ولاشك في أن هذه الأقوال الخاصة بمتابعة معظم ما جرى من أحداث سياسية وتحولات اقتصادية واجتماعية طرأت على المجتمع المصري في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، جاءت نوعاً من الخلفية المشهدية لحكاية «ذات» التي عرضت الرواية فصولها، بالتناوب مع الفصول الخاصة بأقوال الصحف[25].

(25) ذات - صنع الله إبراهيم - دار المستقبل العربي - القاهرة - ط (2) 1993.

ولكن ذلك لم يكن الأمر الوحيد الذي حققه وجود تلك الأقوال بالطريقة التي وُجدت عليها، فالرصف الأفقي التجاوري لأقوال الصحف يجد مسوغات انضمامه إلى خانة الفن الروائي عبر عدد من المسارب والسبل، ربما وقع في طليعتها تلك المساحة المتروكة لفعالية القراءة، وإعطاء القارئ/ المتلقّي دوراً متنامياً للإسهام في إكمال بناء العمل الروائي، وخصوصاً فيما يتعلق باقتراح النهاية، أو المآل، أو الخاتمة بحيث لا يكتمل العمل قبل إشراك القارئ في اقتراح نهاية له. ومن المعروف أن أعمالاً روائية صارت تترك نهاياتها مفتوحة على عدد من الآفاق والاحتمالات الممكنة، فلا ينحصر ذهن القارئ بالرؤية الأحادية التي يفرضها المؤلف في نهاية الرواية كما هو معتاد، وإنما يضع نهاية مصنوعة من السيرورة العامة للرواية، بالتفاعل مع السيرورة الخاصة لوعي المتلقي وثقافته التي يسهم في تكوينها عدد كبير من العوامل لسنا الآن بصددها. لنقع في نهاية المطاف على ما يسمى «الرواية المفتوحة» التي لا تكتمل دون إشراك القارئ في رسم اكتمالها عبر مواكبته المتفاعلة مع ما تضمّه الرواية من أحداث وقضايا وتفاصيل وعبر ما يمكن أن يطرحه من صيرورات مختلفة، أو خواتيم ممكنة إثر الانتهاء من قراءة الرواية.

والروائيون الذين يعتمدون ترصيف الوحدات البدئية بشكل أفقي، ودون وجود روابط واضحة بين وحدة ووحدة، نجدهم يفعلون ذلك غالباً، تحت مناخ شامل من التأثر-المباشر أحياناً وغير المباشر أحياناً- بما لجأت إليه تآليف ثقافية أخرى من عمليات ترصيف مماثلة، تبدو عشوائية أول وهلة، ولكن المتلقي المتمرّس بالقراءة، يتلمّس أحياناً- نوعاً من الناظم الخفي للوحدات البدئية التي تم رصفها، وحتى لو لم يكن الناظم موجوداً في الأصل، فإن قراء كثيرين يعمدون إلى إحضاره ومَحْوَرة الوحدات المرصوفة حوله، بتأثير دوافع مختلفة بعضها ذو

طابع نفسي يرتد إلى التهيّب المورروث أمام المادة المطبوعة بغض النظر عن محتواها، وبعضها ينحدر من تكاوين ثقافية تاريخية، تدفع القارئ إلى القيام بعدد من عمليات الالتفاف حول العبارة، وعدد من التآويل في سبيل تطويع المادة المقروءة وجعلها تستقيم مع التكوين الثقافي أو المعتقدي لأولئك الذين يقومون بمثل هذه الالتفافات.

ودعوة القارئ إلى المشاركة في تسيير الأحداث واقتراح النهايات، بشكل صريح أو مضمر، ليست وقفاً على الفن الروائي، بل الأرجح أن الرواية استعارت ذلك من عالم المسرح، وخصوصاً بعد هدم ما تسميه لغة المسرح «الجدار الرابع» وانفتاح العرض بالتالي باتجاه الجمهور لمحاولة إشراكه في الحوار وصناعة بعض المشاهد، وللتغلّب على السلبية المعهودة لدى الجمهور المسرحي وامتناعه عن المشاركة عندما يدعى إليه خلال مجريات العرض، إذ صار الممثلون يندسّون بين الحاضرين ويشاركون في الأحداث بوصفهم جمهوراً حاضراً، وليس بوصفهم ممثلّين غيّروا مواقعهم.

وفي هذا الإطار ينشأ اعتراض رصين، يتلخص في التساؤل عن جدوى مثل هذه الالتفافات، حول ما يمكن قصده مباشرة وبشكل بسيط، حيث يستطيع الكاتب أن يقدّم حكايته المكونة من تتالياتها المنطقية، دونما حاجة إلى هذا التجزيء، وإلى هذه البعثرة التي يمكن أن تطرح إرباكاً، أكثر مما تطرح إمتاعاً وتسلية وإثارة، ولن تكون الإجابة تسويغاً لما جاء في الرواية لأن البحث عن التسويغ يعني اعترافاً ضمنياً بوجود خل ما يجب إصلاحه أو تسويغ وجوده، والإجابة «الذرائعية» النابعة من ضرورات التعامل مع الواقع الذي جاءت الرواية عليه، ليست مقبولة، لأنها تحصر مهمّة المتلقي أو الناقد بمجرّد قبول العمل على ما هو عليه، أو رفضه بسبب ما هو عليه.

4- تعقيب:

لدينا أخيراً مسألتان جوهريتان تقعان في صلب انعكاس التلقّي على المادة الحكائية، وينحدر كل منهما من منبع، لكنهما تلتقيان في السعي إلى استرضاء المتلقي، من خلال مخاطبته بلغة ذات مستوى متدنٍ غالباً، لغة يستوعبها المتلقي بيسر، ولكنها ترسّخ الحالة الراهنة لسويته التي يمكن أن تكون ذات طابع سكوني متدنٍ معظم الأحيان:

4-1- مسألة ما يسمى جماهيرية الفن، أو الفنّ الجماهيري وعلاقتها ببعض الاتجاهات الماركسية.

4-2- مسألة الروّاج بمعناه التجاري، أو مفهوم المادّة الرائجة تجارياً، وتجلي ذلك في عدد الإصدارات، ومبيعات الكتب، وشبّاك التذاكر، وارتباط ذلك بالأنشطة الاقتصادية الرأسمالية في المنطقة العربية والعالم.

ولا داعي لإيضاح ما هو واضح بخصوص سلبية المتلقي، أو بالأحرى استلابه، والنظر إليه بوصفه مجرّد عجينة مطواعة قابلة لأي تشكيل من منظور جماهيرية الفن والنظر إليه بوصفه غبياً ومجرد وسيلة لإدرار الأرباح من منظور المادة الفنية الرائجة.

وأظنّ الردّ واضحاً على تهميش الأدب وتهميش متلقيه، والرد يأتي من أطر المسألتين نفسيهما، فمعروف أن «لينين» أصرّ على ضرورة الارتفاع بمستوى القارئ من خلال مخاطبته بما يفوق مستواه الثقافي الموروث، ويرى أن العمل الثوري يعني أن ترتقي الجماهير إلى مستوى الفن، لا أن يهبط الفن إلى مستوى الجماهير. وفي إطار التوجّه التجاري الرأسمالي نجد أن الأعمال القادرة فعلاً على تحقيق الأرباح، هي الأعمال التي تحترم ذكاء المتلقي وطموحه باتجاه المزيد من التطلّب ورقي الذائقة.

الفصل الثاني

اللغة السردية ملتقى ومفترق للأنا والآخر

تعلّقها قلبي وعُلّقتْ رجلاً   وعُلّق اخرى غيرها الرجلُ

- الأعشى -

أجمل ما تكونُ أن تخلخل المدى
والآخرون
بعضهم يظنّك النداء
وبعضهم يظنّك الصدى
أجمل ما تكون
أن تكون مفترقاً للصمت والكلامْ
يكون فيك أوّل الكلام آخر الكلامْ

-أدونيس-

1- مدخل.

المنطلق رؤية تجعل الرواية وجوداً لغوياً قبل أي اعتبار آخر، فالأحداث والمواد المسرودة لا تصير رواية قبل تجسيدها لغوياً، سواء كانت الأحداث أحداثاً فعلية أو متخيّلة، والرواية بهذا التصوّر تختلف عن المواد والأحداث المسرودة بواسطة الصور المتحركّة في السينما والتلفزيون، فالرواية تشتبك مع الأفلام السينمائية والمسلسلات

التلفزيونية ونشرات الأخبار والتحقيقات والمتابعات المصوّرة في الطبيعة السردية، وفي السعي إلى اجتذاب المتلقّي، ومحاولة التأثير فيه، وتفترق عنها في تشكّلها من خامة لغوية صرفة. وتشتبك الرواية من جهة أخرى مع القصيدة، ومع سواها من فنون القول في أنّ كلاً منها مجرّد كينونة لغوية،وهذا ما خوّضت فيه بحوث مختلفة في إطار الشعر والشعرية، ففي هذا السياق تذكر عالمة الجمال الألمانية كونراد أن الشعر «هو العالم وقد تحوّل إلى لغة»[1]، وما ينطبق على القصيدة ينطبق على الرواية بهذا الخصوص، لكن الرواية تظل تفترق عن القصيدة بنزوعها السردي، والابتعاد عن الغنائية، وعن الإسراف في التكثيف.

إن من الممكن تصّور رواية من غير أحداث، ولكن لا يمكن تصوّر رواية خارج اللغة، وقد جرّبت «الرواية الجديدة» على أيدي آلان روب- غرييه، وسواه من كتاب الموجة الجديدة كتابةَ رواية من غير أحداث بالمعنى المعروف الشائع للأحداث، لكن أحداً لم يسعَ إلى فعل ذلك من غير لغة، ويحسن التأكيد أن الأحداث التي تجري في الواقع، مهما كانت أحداثاً جليلة وخطيرة، لا تصير رواية قبل أن تتجسّد لغويّاً، لأن الرواية هي فقط ما يُسرد بواسطة اللغة الفنّية، فالسرد البصري في السينما والتلفزيون تسانده اللغة المنطوقة أو المكتوبة، ولكنه لا يقتصر عليها ولا يكتفي بها، وهي تلعب دوراً ثانوياً أو هامشياً يمكن الاستغناء عنه في حالات كثيرة، ويتّضح ذلك من خلال مشاهدة الأفلام الصامتة، ومشاهدة الأفلام التي لا تُترجم إلى لغة المتلقّي. وتأكيد فنّية اللغة الروائية ضروري للتفريق بينها وبين ما تسرده

---

(1) الشكلانية الروسية - فكتور إيرليخ - ت. الولي محمد - المركز الثقافي العربي - بيروت والدار البيضاء - ط(1) 2000 - ص 60.

أجناس معرفية أخرى كالتاريخ ونشرات الأخبار والمواد الصحفية المقروءة والمصورة.

ومن هنا تتبدّى أهمية التخويض في لغة الرواية، وأهمية تناول الرواية من منظورها اللغوي أو الألسني، من غير أن يتحوّل هذا التخويض إلى درس ألسني بالمعنى الاصطلاحي المعروف، ومن غير أن يغيب عن الذهن أن أية رواية، مثل أية قصيدة، يمكن النظر إليها بوصفها أطروحة لغوية أو لسانية عبر غير طريقة، فإذا كانت اللغة نظاماً متكاملاً من الإشارات والعلامات والرموز، فإنتاج القصيدة يتطلّب إخضاع خامات اللغة ونظامها إلى نظام آخر، بحيث تصبح القصيدة نظاماً داخل النظام، فهي «نظام ثانوي يستعمل نظاماً موجوداً قبله هو اللغة»[2]، وإذا ما أُخضعت المنظومة اللغوية التي استُعملت في إنتاج القصيدة إلى نظام لغوي آخر، فمن الممكن أن تتحول إلى نسق سردي أو حواري مسرحي، أو غير ذلك، والرواية كالقصيدة نظام داخل النظام، ويمكن مقاربتها ومباشرتها بالتذوّق والنقد مثلما تُباشر القصيدة، فـ «الرواية شكل يملك قدرة الشعر على طرق الموضوعات ذات الجدّية العالية، وينبغي أن يُطبّق على الرواية نوع النقد الذي تعوّد الشعر أن يتمتّع به»[3].

ومن الطبيعي أن تختلف لغة الرواية عن لغة القصيدة اختلافات بيّنة، يتصدّرها تعدّد المستويات اللغوية، وتعدّد وظائفها داخل النص الروائي، مقابل استئثار القصيدة بمستوى واحد رئيسٍ ووظيفة واحدة

---

(2) الشعرية - تزفيطان تودوروف - ت. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة - دار توبقال - الدار البيضاء - ط(1) - 1997 - ص 31.

(3) نظرية الرواية - جون هالبرين وآخرون - ت. محي الدين صبحي - وزارة الثقافة - دمشق - ط(1) 1981 - مقالة لـ «دافيد ماسون» - ص 16.

تتحوّل عبرها اللغة إلى غاية بذاتها، وتُدعى هذه الوظيفة بالوظيفة الشعرية التي رأى جاكوبسون أنها الوظيفة الأرقى بين وظائف اللغة الست «التعبيرية أو الانفعالية، والندائية، ووظيفة إقامة الاتصال، ووظيفة ما وراء اللغة، والوظيفة المرجعية، وأخيراً الوظيفة الشعرية»(4). مع الجهر بالتساؤل حول إمكانية اشتمال هذه الوظائف على جميع الوظائف التي تؤدّيها اللغة، وخصوصاً إذا تمّ لفت الانتباه إلى إمكانية عدّ اللغة جزءاً من التكوين العضوي «البيولوجي» للإنسان، حيث يتمثّل ذلك بجهاز النطق ومخارج الحروف ومجاريها ومركز النطق والتنظيم اللغوي أو ما يمكن أن يسمى مركز الفاعلية اللغوية في الدماغ. والبدهي في هذا الشان أنّ جهاز النطق لدى الإنسان أكثر تطوّراً من أجهزة النطق لدى الحيوانات الأخرى، من الناحية التشريحية الخالصة، وجهاز النطق لدى البشر المصابين بعاهات لفظية أقل نموّاً واكتمالاً من أجهزة النطق لدى ذوي النطق السليم.

وهناك أيضاً من يرى اللغة والفكر شيئاً واحداً، ويرى العلاقة بين اللغة والفكر علاقة تماهٍ وليس علاقة استيعاب، بدليل أن اضطراب الفكر يؤدي إلى اضطراب اللغة، والعكس صحيح، فاللغة وفق ذلك ليست وعاء للفكر أو مُستوعَباً خارجياً له، بل هي الفكر نفسه، وكثيراً ما توسم عملية التفكير بأنها مجرّد حوار داخلي يجريه الإنسان مع نفسه بواسطة اللغة. مع الأخذ بعين الاعتبار عمليات التفكير التي تنسب إلى بعض الحيوانات الذكية كالقردة والكلاب، والنقض الأبرز لجعل اللغة والفكر شيئاً واحداً أن الصمّ والبكم الذين لم تتح لهم الحياة تعلّم اللغة المكتوبة أو نطقها، يمارسون التفكير مثل أي إنسان ذي نطق سويّ،

---

(4) النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون - فاطمة الطبال بركة - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - ط(1) 1993 - ص 66، 67.

وربّما بطريقة أفضل، و بالمقابل نرى أنّ اتّساع القاموس اللغوي لشخص ما، هو اتّساعٌ لدائرة معارفه، واتّساعٌ لنطاق تفكيره.

التأمّل في لغة الرواية على ضوء تصنيف جاكوبسون لوظائف اللغة يشير إلى استعصاء لغة الرواية على الانضواء الدقيق تحت هذه الوظيفة أو تلك، من غير أن يغيب عن الذهن حالة التداخل الموضوعي بين مختلف الوظائف اللغوية في سياق مختلف أنساق اللغة والكلام، ويشير ذلك التأمّل أيضاً إلى بروز وظيفتين في لغة الرواية، وهما الوظيفتان الشعرية والاستعمالية «البراغماتية» التي وضعها جاكوبسون تحت عنوان «إقامة الاتصال»، فتحتَ الوظيفة الشعرية يندرج كل ما ينحو منحى فنّياً داخل الرواية، ويتبدّى تحت الوظيفة الاستعمالية ذلك النزوع إلى إقامة الاختلاف والتضاد بين مختلف الأطراف بواسطة اللغة الواحدة، مع التذكير بأن الاختلاف والتضادّ يمكن إدراجهما في إطار التواصل الإنساني العريض بأشكاله كافّة، لكن اقتران ذلك بالوظيفة الشعرية داخل النص الروائي الواحد يحرّض المتأمّل على ارتجال توصيف خاصّ بلغة الرواية، يخرج بها عن صرامة التصنيف الذي تُخضع له اللغة عموماً، مع الاعتراف بصعوبة اقتراح تسمية دقيقة للتوصيف المقترح، أو إدراجه تحت عنوان شافٍ يخرج به عن وضعه الإشكالي أو طبيعته الملتبسة.

فاللغة مجال واحد، ومجاز واحد للأنا والآخر، للضدّ وضدّه، اللغة لغتي بمقدار ما هي لغة الآخر، وهي تجسيد لي ولكينونتي، وتجسيد موازٍ للآخر الذي يمكن أن يصل به تطرّفه الآخري إلى درجة نفيي وإلغائي بواسطة ما جسّد كينونتي نفسها، أي لغتي التي هي لغته بالمقدار نفسه.

والفقرات القادمة ستقتصر على محاولة التعامل مع الخصوصية الدقيقة التي تنطوي عليها اللغة السردية، عبر عدّها مشتركاً إشكاليّاً بين الأنا والآخر، الأنا بمختلف أشكاله ومستوياته وانشطاراته، والآخر

أيضاً بمختلف التباساته ومراياه، فالانزلاق من الأنا إلى الآخر، أو العكس، يتمثّل أحياناً كثيرة في انزلاق لغوي، حين تنزلق اللغة أو تتسرّب على غفلة من مستعملها، أو بوعي منه، لتصير لغة الآخر، ويتجلّى ذلك أكثر ما يتجلّى عبر الحوارات والمناقشات الرصينة والعفوية التي تدفع أحد طرفي ثنائية الحوار إلى ركوب لغة الطرف الآخر، من أجل تقويضها أو دحضها، أو البناء عليها، بوصف ذلك يندرج في إطار أية علاقة تقوم على طرفين متعاكسين في التوجّه، حتّى لو أتى التعاكس مؤقّتاً، ولا يستغرق إلا زمناً شديد الضآلة، وحتّى لو كان التقويض تقويضاً مجازيّاً، يجري في إطار الممازحة والتوادّ، أي مثلما يحدث عندما يستغلّ واحدنا زلّة لفظية ليبني عليها موقفاً مضحكاً، أو تركيباً لغوّياً مكوّناً من كلماته نفسها لكنه يتخذ منحى مغايراً. أو حين تنزلق لغة الكبير إلى مستوى لغة الطفل.

والتنوّع الكلامي يتّصل موضوعيّاً بطبيعة الرواية التي لا تصير رواية ما لم تقم لغتها على أساس هذا التنوّع، فهي «تنوّع كلامي (وأحياناً لغوي) اجتماعي منظّم فنّياً وتباين أصوات فرديّة»[5]، وفقرُ رواية ما بالتنوّع الكلامي يعني نقصاً في روائيّتها، أو تقليلاً من فرص اقترابها من الأنموذج الافتراضي للرواية المثلى، أو الرواية المطلقة إذا جاز التعبير، والتنوع الكلامي مضطر موضوعياً لاحتضان كل أشكال التماسّ بين الأنا والآخر، بين الأنا والأنا حين تصبح الأنا الواحدة عدداً من الأنوات التي يشكّل كل منها مستوى من مستويات الآخرية، وبين الآخر والآخر في تحوّلاته المستمرّة التي يمكن أن يصبح في إحداها تجلّياً صارخاً للأنا أو مرآة من مراياه، أو يتعرّض للإسراف في الإقصاء والانزواء في

---

(5) الكلمة في الرواية - ميخائيل باختين - ت. يوسف حلاق - وزارة الثقافة - دمشق - ط(1) 1988 - ص 11.

غياهب الأمداء القصوى التي يتّخذ الآخر عبرها صفته الآخرية المطلقة التي تضعه في غاية التضادّ مع الأنا.

والتنوّع الكلامي الذي أشار إليه باختين تنوّع داخل اللغة الواحدة، تنوع في مستويات التعبير وأشكاله، ولا يعني بالضرورة تنوعاً بين لغات عدّة، فهو قائم داخل العربية أو الفرنسية أو الروسية، والتنوّع في اللغة الواحدة نجده قائماً حتى في الروايات التي تجري وقائعها في بلدان متباعدة، وأوساط لغوية مختلفة، وينتمي شخوصها إلى ثقافات مختلفة، ويتحدّث كل منها لغة مختلفة لا يفهمها الآخر، كأن تجري أحداث رواية ما في دمشق وبرلين وموسكو وباريس، وتسيّر الأحداث فيها شخصيات عربية وألمانية وروسية وفرنسية، فالمعتاد في هذه الحالة أن يُصاغ كل شيء بلغة واحدة عربية أو ألمانية أو غير ذلك. وحتّى لو لم تكن الشخصيات المسرودة قادرة على التفاهم فيما بينها بواسطة لغة واحدة فإننا نجد لغة الرواية قادرة على تجسيد تماسّات الشخوص وعلائقهم المختلفة، سواء كانت عربية أو روسية أو فرنسية، فلغة الرواية تجسد ذلك المشترك الإشكالي بين الأنا والآخر حتى لو كانت العلاقة بين الطرفين في أقصى حدود التوتّر والتنافر، كما في الروايات الروسية التي كانت الحرب العالمية الثانية والاجتياح النازي للاتحاد السوفييتي السابق موضوعاً لها.

الروايات المكتوبة بلغتين أو أكثر نادرة حتى الآن، إن هناك روايات روسية في القرن التاسع عشر لتولستوي وتورغينيف ودوستويفسكي تضم في ثناياها عبارات ومفردات وتعابير فرنسية كثيرة نسبيّاً داخل النص الروسي، ولكن ليس إلى الحد الذي يجعل الرواية الواحدة مكتوبة بلغتين، بل كانت التعابير والمفردات الفرنسية تأتي بوصفها تنويعاً دالاً على التنوع الاجتماعي في المجتمع الروسي، وسبيلاً تعتمده طبقة النبلاء للتميّز وتأكيد صفة النبالة، فكان تعلم الفرنسية والتحدّث

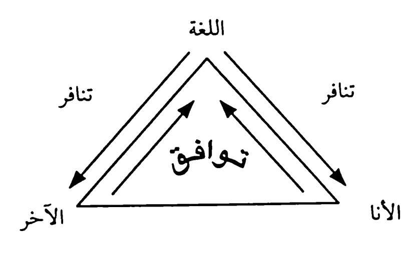
بها ملمحاً رئيسيا من ملامح تلك الطبقة في القرن التاسع عشر، ولذلك كانت الفرنسية في الرواية الروسية مستوى دالاً وتنوّعاً داخل الروسية، ومثل ذلك نجده الآن في روايات عربية يستعمل شخوصها عبارات ومفردات قادمة من لغات أخرى بقصد التميز والاستعراض الثقافي وغير ذلك. من غير أن يغيب عن الذهن أنّ شعوباً في مناطق مختلفة من العالم عاشت في إحدى فتراتها التاريخية نوعاً من الازدواجية اللغوية، كالإيطالية واللاتينية، والإيطالية والكرواتية، واللاتينية والبولندية، عبر مناطق مختلفة من أوروبا في مراحل الباروك المتأخرة، وتبرز في هذا الإطار قصيدة «باراتينسكي التي كتبها بالروسية والفرنسية، وكذلك ملاحظات بوشكين الفرنسية مقارنة بأعماله الروسية التي تناظرها إلى حد ما، والازدواجية اللغوية الروسية الفرنسية التي استخدمت وقدمت كوسائل أدبية في الرواية الروسية، وفي النثر الكوميدي عند مياتليف مثلاً في القرن التاسع عشر»[6].

وتحسن الإشارة إلى أن حالة المشترك الإشكالي بين الأنا والآخر تفرض نفسها عبر جميع اللغات، بوصف اللغة مشتركاً ومشاعاً بين جميع الذين يستعملونها، فهي ليست ملكاً لأحد، ولا يحق لأحد أن يدّعي امتلاكها أكثر من الآخر، أو يدّعي احتكار مرجعياتها وأواليّاتها المختلفة، فـ«اللغة كنز يدّخره الأفراد الذين ينتمون إلى مجموعة واحدة عبر ممارسة الكلام، وهي منظومة نحوية موجودة بالقوّة في كلّ دماغ، وتحديداً في أدمغة مجموعة أفراد، إذ إنّها لا توجد تامّة عند الفرد،

---

(6) مدخل إلى السيميوطيقا - إشراف سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد - دار إلياس العصرية - القاهرة - ط(1) 1977 - «نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات (مطبقة على النصوص السلافية) ب. أوسبنسكي، ف. ف. إيفانوف، أ.م. بياتيجورسكي، ف.ف. توبوروف، يوري لوتمان» ت. نصر حامد أبو زيد - ص 337.

وإنما عند الأفراد»[7]، ويحسن التنبيه أيضاً إلى أن الإشكالية تعني في سياق ما نتحدث عنه حالةَ الالتباس الناجم عن التبدّل الدائم للأنا وللآخر عبر اللغة، والتبدّل الدائم الموازي للّغة عبر الأنا أو عبر الآخر، واللغة هنا هي اللغة الواحدة كما سبقت الإشارة، فهناك انزلاق خفيّ مستمر يتمّ عبر اللغة يتحوّل عبره الأنا إلى آخر، أو العكس، ويتخذ التحوّل صفة عفوية سريعة في الحوارات اليومية ومختلف أشكال الاتّصال اللغوي، أو يتّخذ طبيعته الاستدلالية المنطقية عبر المماحكات والمساجلات ذات الطابع الفلسفي أو الفكري، بالإضافة إلى ما سبق ذكره بشأن الموقع المميز للرواية بخصوص قدرتها على التجسيد الأمثل لحالة التحوّل. مع الإشارة إلى أنّ التحوّل عبر المماحكات اللفظية والمساجلات الفلسفية يخرج عموماً عن الحالة الإشكالية، رغم أنه يجري داخل اللغة وبواسطتها، لأنّه يجري ببطء، وبشكل يعي معه كلّ مِن الأنا والآخر أنه يمارس التحول، أو يستعمل اللغة من أجل أن يحوّل الطرف الآخر، أو يستعملها من أجل أن يقاوم التحوّل، ومن الممكن إيضاح العلاقة بين الأنا والآخر وموقع ذلك من اللغة، وما يؤدّي إليه ذلك من التباس من خلال المثلّث التالي:



---

(7) محاضرات في الألسنية العامّة - فرديناند ده سوسّر - ت. يوسف غازي، مجيد النصر - دار نعمان للثقافة - جونيه، لبنان - ط(1) 1984 - ص 55.

إن كل سرد روائي يتضمّن بالضرورة أنا وآخر، سواء كان السارد أنا أو آخر، أو كان سارداً افتراضياً آخر كامناً خارج هذين القطبين، فالتماسّ هو الذي يمنح السرد وجوده ويجعله سرداً كما سبقت الإشارة، سواء كان التماسّ توافقيّاً في حده الأقصى الذي نجده في سرد الحياة العاطفية واللقاءات الجنسية التي يجاهد فيها كل طرف من أجل التمازج والحلول عضوياً في الطرف الآخر، عبر التداخل الجسدي المعروف بين الجنسين، أو عبر التداخل النفسي والانفعالي عبر مظاهر الحب غير الجسدية، أو كان تماسّاً تنافريّاً عبر مختلف أشكال الحروب وعمليات الخصومة والقتل والعداء وما إلى ذلك.

2 - الرواية والمنظور الألسني.

تكمن أهمية التناول الألسني للرواية في الطبيعة الكلامية لهذا الفن، فحيثما وجدت اللغة جاز - وربما وجب - إخضاعها للتأمل والدرس، فكيف إذا تعلق الأمر بواحد من أكثر الفنون انتشاراً، واجتذاباً للقرّاء، واستقطاباً للشغل النقدي؟.

سبقت الإشارة إلى استئثار الشعر بالمحاولات المبذولة في إطار الدرس الألسني، ولكن الرواية، بوصفها فناً لغوياً، تتمتّع - أو من الضروري أن تتمتع - بما اعتاد الشعر أن يتمتع به من دراسات ومقاربات منهجية[8]، و«طالما تهتم الشعرية بقضايا البنية اللسانية تماماً مثلما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءاً من اللسانيات»[9]، وسواء عُدّت الرواية حالة جزئية تنضوي في خانة

(8) نظرية الرواية - دافيد ماسون - ص 16.

(9) قضايا الشعرية - رومان ياكوبسون - ت. محمد الولي ومبارك حنون - دار توبقال - الدار البيضاء. ط(1) 1988 - ص 24.

الشعرية، أو تم النظر إليها مثلما نظر إليها باختين بوصفها شعرية بكليتها، فمن الطبيعي إيلاء جانبها الألسني أهميته المناسبة، ولأن الرواية وجود لغوي، لا بدّ للدراسة من أن تحاول تبيان ما يجعل أية رسالة للفظية - بوصف الرواية رسالة لفظية - عملاً فنّياً[10]. ومعروف أن جميع الأجناس الكتابية تمتح من المادة اللغوية ذاتها، وربما تستعمل الكلمات ذاتها، ويتركز الاختلاف فقط في الطريقة التي خضع لها ترتيب الكلمات، «فعندما ترتب الكلمات بطريقة مختلفة فإنها تعطي معنى مختلفاً، وعندما ترتب المعاني بطريقة مختلفة تعطي انطباعات مختلفة»[11].

أدّى اتّسام لغة الرواية بالبساطة والابتعاد عن الزخارف والتعابير ذات الطبيعة التركيبية وسوى ذلك مما هو معهود في لغة الشعر، إلى جعل الرواية في منأى عن مجمل المناهج التي تنحو منحى تحليلياً أو تفكيكياً، انطلاقاً من أن تحليل ما هو واضح ومبسّط لا يقدم لنا شيئاً ذا أهمية، خلافاً لما يقدمه تحليل المادة النصية المركّبة، أو المعقّدة التي يصعب التعامل معها بالشكل المنشود من غير تحليلها إلى عناصرها ووحداتها البدئية المكونة منها بالأصل.

وسمة البساطة المعنية تنطبق إلى حدّ بعيد على أنماط عدة من التأليف الروائي، كالرواية التاريخية والبوليسية والرواية ذات التوجهات والمضامين الاجتماعية والسياسية، وحتى ما يسمونه أحياناً رواية الشخصيات تظللها سمة البساطة، ولكن بقية التآليف الروائية التي تعتمد اللغة المركّبة هي التي تشعرنا بالحاجة إلى إخضاعها للتحليل وسواه من

---

(10) الكلمة في الرواية - ميخائيل باختين - ص 8.

(11) باسكال - نقلاً عن «في البنيويّة التركيبيّة» - د. جمال شحيد - دار ابن رشد - بيروت - ط(1) 1982 - ص 160.

المناهج والعمليات النقدية الأخرى، مع تكرار ما سبق ملاحظته بشأن إمكانية إخضاع اللغة البسيطة نفسها إلى العمليات المذكورة.

يصعب التعيين الدقيق للمسارين اللذين انصب عبرهما الاهتمام الألسني المباشر بالسرديات: مسار التأليف الروائي، ومسار الشغل الألسني على النصوص الروائية، والمؤكد من الناحيتين المنطقية والفعلية، هو أسبقية التأليف الروائي على الأبحاث المشتغلة عليه، من الناحية الألسنية وغير الألسنية، فقد ظهرت «موبي ديك» التي تبتدئ سيرورتها السردية بما يشبه الدرس الألسني البحت، في منتصف القرن التاسع عشر، وتأخر ظهور التوجّه العلمي للدراسات الألسنية المعاصرة حتى بدايات القرن العشرين، إذا تم عدّ محاضرات دو سوسّور المنطلق الأساس لهذه الدراسات.

تضم «موبي ديك» في فصليها الأول والثاني ما يمكن عدّه درساً ألسنياً مبكّراً، ويمكن عده أيضاً تأكيد أن هذه الرواية الطويلة هي وجود ثقافي لغوي، قبل أن تكون تصدّياً، أو انعكاساً آلياً للبحث والتنقيب في العوالم المائية المترامية خلف مكتشفات العالم الجديد، والمستترة في الألغاز والمظان التي تشكّل وقوداً أبدياً لإلهاب المخيلة البشرية على مرّ العصور، وقبل أن تكون أيضاً متابعة آلية لواحد من أنشطة البشر الاقتصادية التي بلغت ذروتها في القرن التاسع عشر، والمقصود بذلك مهنة التحويت، أي صيد الحيتان، وما تستلزمه من مختلف أشكال المتابعة والتحضير.

تبدأ الصفحة الأولى في الترجمة العربية لموبي ديك على الشكل التالي:

فصل في الاشتقاق

أعده معلم مسلول كان يعمل أثناء الحياة في مدرسة إعدادية

ذلك المعلم الشاحب مهلهل الرداء والقلب والجسد واللب، أذكره كأني أراه، كان دائماً ينفض الغبار عن معجماته وأجرومياته القديمة، بمنديل عجيب الطراز، مزخرف – على نحو ساخر – بكل الأعلام البهيجة التي ترمز إلى جميع الأمم المعروفة في العالم. وكان يروقه أن ينفض الغبار أيضاً عن المعلومات النحوية في ذاكرته، فذلك أمر كان يذكره – في لطف وديع – بأنه ينتمي إلى أهل الفناء.

حين تعين على الآخرين أن يتعلموا. وتلقنهم اسم الحوت في لغتنا، مسقطاً – بطريق الجهل – من اسمه حرف «هـ» H وهو الحرف الذي يمنح الكلمة مغزاها، فأنت تلقّنهم ما هو بعيد عن الصواب.

(هكليوت)

هويل.. وفي السويدية والدانمركية: «هوال». اسمه مأخوذ من الاستدارة أو التكوّر، لأن الفعل «هوالت» في الدانمركية يعني «تقوّس» أو «تقبّب».

(قاموس وبستر)

هويل: اشتقاق مباشر من الهولندية أو الألمانية، ففي الألمانية «ويلن» والصفة منها «ويليان»وتعني «يلتوي» أو «يلتف».

(قاموس رتشاردسون)[12]

ويلي ذلك قائمة باسم الحوت في عدد من اللغات الأوروبية بشكل خاص، تشير إلى الجذر اللفظي المشترك للحوت في معظم تلك اللغات. والفصل الثاني أطول من سابقه، يتابع فيه المؤلف جمع ما تناهى إليه من ثقافات العالم، ومن النصوص القديمة والحديثة، على اختلاف أجناسها الثقافية، من معلومات وأقوال لها صلة بالحيتان

---

(12) موبي ديك – هرمان ملفل – ت. د. إحسان عباس – دار ناصر للثقافة – بيروت – ط(1) 1982 – ص 9، 10.

والأحياء المائية الضخمة، وكأنه يؤكد في الفصل الثاني ما ذهب إليه من عدّ عمله نوعاً من الطرح الألسني، إضافة إلى تأكيد آخر يتعلق بأن النوع المعرفي يتأسس بطريقة ما على نوع معرفي، إذ «لا نشأة للنصوص انطلاقاً مما ليس نصوصاً. وكل ما يوجد دائماً إنما هو عمل على تحويل من خطاب إلى خطاب»[13]، فيأتي عنوان الفصل الثاني ومطلعه على النحو التالي:

مقتطفات

أعدها مساعدٌ لخازن مكتبة مساعد

ستروون أيها القراء، أن هذا الحفار النقاب، أن تلك الأرضة النفاذة التي أسميها مساعد الخازن المساعد، قد تغلغل في أقبية المكتبات وسراديبها الطويلة ملتقطاً الإشارات المتناثرة إلى الحيتان، أياً وجدها، من كتب دينية أو دنيوية. لذلك ليس عليكم أن تأخذوا هذا الخليط من الأقوال، وإن كان صحيح النسبة، وتعدّوه في جميع الأحوال كتاباً موثوقاً معقّداً في علم الحيتان، لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه. فما أبعد هذه الأقوال عن ذلك. إذ إن المقتطفات المنقولة عن المؤلفين القدامى بعامة، وعن الشعراء المذكورين في هذا الثبت إنما تعد قيّمة أو ممتعة من حيث إنها تعطي نظرة خاطفة عما قالته الأمم والأجيال العديدة - ومنها جيلنا - أو تصوّرته أو تغنت به - على نحو مختلط - عن «اللوياثان».

إذن وداعاً يا مساعد المساعد المسكين، الذي أمثل أنا منه دور الشارح المعلق، إنك لتنتمي إلى تلك القبيلة الشاحبة اليائسة التي لا تستطيع أية خمرة في هذا العالم أن تبعث في عروقها دفئاً[14].

---

(13) الشعريّة - تودوروف - ص 76.

(14) موبي ديك - هرمان ملفل - ص 11.

لا يعني ذكر مطلعي الفصلين في «موبي ديك» عقد النيّة على إخضاعها للتحليل الألسني، بل يعني قدراً من التحيز لتغليب المنطلق الألسني / اللغوي الذي جعل هذه الرواية الطويلة وجوداً متجذّراً في اللغة، وفي الثقافة البشرية. ليس فقط في النصوص والعبارات المأثورة، بل يتعداها إلى اللفظة، وإلى البنيات البدئية التي تتكون منها اللفظة، أي الأصوات والحروف، حين يشترط النص تثبيت نطق الحرف (h) في الكلمة بوصفه يمنحها المعنى الحقيقي، وهذا يذكرنا بما ذهب إليه مالارميه حين جعل الكتاب امتداداً للحروف[15].

لا يمكن تغييب الحقائق الكبرى التي أتت بها المكتشفات العلمية الحديثة في مجالي الجغرافيا والبيولوجيا، بخصوص المساحة المائية الهائلة التي تشكل أكثر من ثلثي مساحة الكرة الأرضية، ونشوء الأشكال الأولى للحياة العضوية في مياه البحار، بوصف هذه الحقائق دافعاً جعل المؤلف يتطلع إلى تلك المساحات المائية لاكتناه بواطنها وسطوحها على حد سواء، ولجعلها أرضية وميداناً لأحداث تشارك في صنعها جميع الأمم المعروفة التي انفتحت الرواية باتجاهها، من خلال المنديل العجيب المزخرف بأعلام الأمم، فاجتمع على ظهر «الباقوطة» أي الباخرة التي طاردت الحوت موبي ديك، عدد من الشخصيات التي استطاع اختيارها أن يمثل بطريقة ما، التنوع القومي والثقافي والمذهبي الذي تعيشه البشرية، وجاء التمثيل متناسباً مع فعاليتهم الحضارية في العصر المصطبغ بوجهة نظر الكاتب، فتمثّلت المسيحية الغربية بطاقم الباخرة، وتشكل جذرها الثقافي التوراتي بإطلاق الأسماء اليهودية الواردة في الكتاب المقدس على الشخصيات المسيحية في الرواية «أخاب، وإيليا، وإرميا . . » وتمثل التقاء المسيحية / اليهودية بالإسلام

(15) الشعرية - تودوروف - ص 27.

عبر اسم الراوي «إسماعيل»، والتقاء الإسلام بالبوذية والمجوسية والديانات الآسيوية الأخرى باسم «فيض اللّه» وجماعته من المجذفين، وتمثلت الوثنية وبقاياها التي أراد لها الغرب الاستعماري حصر تفاعلها مع المسيحية باسم «كويكوج»، وانتمى الموجودون على سطح الباخرة إلى جميع بقاع الأرض الجغرافية، المسيحيون والتوراتيون إلى أوروبا وأمريكا، والمسلمون والمجوس والبوذيون إلى آسيا، والوثنيون إلى أفريقيا وجزر الهادي والنهايات الجنوبية للعالم الجديد، وكأن الكاتب أراد الباخرة معادلاً دلالياً للعالم الجديد عموماً، وللولايات المتحدة خصوصاً، بوصفها مكاناً لاحتشاد أمم العالم القديم في بحثها عن حياة أفضل، وصراعها مع ماضيها الذي تملّصت منه وهربت إلى بقعة محدودة يكتنفها وجود مائج شديد الخطورة تمكّن من ابتلاعها آخر المطاف. وفي ركضها أيضاً وراء مستقبل في الزمان ممكن التحقق في المكان، ولكنها لم تر منه سوى اندفاعاته المدمّرة المجنونة، التي جسدتها اندفاعات الحوت الأبيض، وانتهت بعدئذ إلى إغراقها في العدم، فلم يبقَ من ذلك العالم غير «إسماعيل» الذي روى الحكاية، واستطاع اسمه أن يشكل ملمحاً نادراً لنقطة ممكنة في التاريخ والمستقبل، نقطة تلتقي عبرها، وتفترق من خلالها الديانات السماوية: اليهودية من خلال نسبة إسماعيل لإبراهيم، والمسيحية من خلال ترسيخها لما جاء في العهد القديم، والإسلامية من خلال نسبة العرب الشماليين، ومنهم قريش إلى إسماعيل. وربما كان ذلك وراء وضع اسم «إسماعيل» عنواناً لقصيدة أدونيس التي نظمها في أعقاب مرحلة مهمة من مراحل الحرب الأهلية في لبنان.

ورغم ما سبق ذكره باختصار شديد عن «موبي ديك» فإنها لا تُعدّ الأنموذج الأمثل الذي يجد فيه الدرس الألسني ضالّته المنشودة، وربما لا تكفي مقاربتها من الزاوية الألسنية للنفاذ إلى مختلف عوالمها الثرية،

وخاصة أن ذلك الدرس يحتفي بالثراء اللفظي للعمل، وبتنوع مستوياته، ولهذا، لم يغب المعيار الألسني عن بقية المعايير التي جعلت «يوليسيز، عوليس» لجيمس جويس تحتل موقعها الفذ في تاريخ الرواية الإنسانية، وليس في الرواية الإنكليزية فقط، فقد بلغ عَدَد الكلمات غير المكررة في القصة (85001) كلمة، والعدد الإجمالي هو(260430) كلمة، ويضم الفصل العاشر على سبيل المثال " خليطاً من أساليب الأدب الإنكليزي، ابتداء من الأسلوب الأنكلوساكسوني حتى اللغة العامية في القرن العشرين[16].

ولا تشكل «عوليس» استثناء يعكس ولع مؤلفها بالتنقيب عميقاً، عن كلمات واستعمالات جديدة، تؤدي إلى الإسهام في إثراء العمل وتنويع عوالمه عبر تنوع ألفاظه، لأن مجرد وجود اللفظة يعني بالضرورة إحالة إلى مادة أو مفهوم، مما يعني أن الثراء اللفظي يعني ثراء العالم الذي يتناوله العمل. فعلى سبيل المثال وجد الألسنيون في أعمال سلمان رشدي غير ما وجد الموافقون على الفتوى بهدر دمه، أو معارضوها، فأعماله تضمّ تنوعاً لغوياً عجيباً، يتدرج من الإنكليزية المهجورة المقعرة في الزوايا المنسية من المعاجم التاريخية إلى الإنكليزية العامية التي لا يستعملها إلا المهاجرون الهنود والباكستانيون وبقية الآسيويين في بريطانيا المعاصرة[17]، بحيث يأتي التنوع اللفظي تكثيفاً دلالياً للتنوع البشري الذي يزخر به عالمنا المعاصر.

---

(16) موسوعة جيمس جويس - د. طه محمود طه - وكالة المطبوعات - الكويت - ط(1) 1975 - ص 164.

(17) ذهنيّة التحريم - د. صادق جلال العظم - دار رياض نجيب الريس للكتب والنشر - لندن، وقبرص - ط(1) 1992 - ص 274 وما بعدها.

3 - الأنا والآخر عبر ضمائر السرد.

من النادر أن نجد شغلاً رصيناً على السرد الروائي عزف عن تناول ضمائر السرد وتنوعها ودورها في منح العمل الروائي مزيداً من الجاذبية، أو دورها الآخر المحتمل في تقليص مساحة الاجتذاب الجمالي وإضعافه، أو حجبه كلياً حين يسقط استعمال ضمائر السرد في حالة من التشويش والخلط والاضطراب الأسلوبي، عندما لا يتمكن القارئ الاعتباري «ذي الثقافة المتوسطة» من تعرية بعض البنى والأنساق التعبيرية والسردية عن سواها، من أجل نسبتها إلى هذا الضمير السردي أو ذاك، أو في حالة الفشل في تفريد مكونات أضمومة أسلوبية متواشجة، ربما كانت تنزع في الأصل إلى جعل تواشجها الأسلوبي سبيلاً لإنتاج معنى ما، لكنها تفشل في ذلك، فيظل المتواشج متواشجاً كأنه مجموعة من الخيوط الصوفية التي شبكتها إلى بعضها أو «خربطتها» أيدي الخراقة والتعجّل والفوضى، حيث تفشل الفوضى الناتجة عن الفوضى في إضمار أي انتظام خفي أو مضمر، خلافاً لما يحدث عندما تكون حالة الفوضى الأسلوبية متعمدة، وناتجة عن نظام صارم أنتجها في الأصل من أجل أن تضمره، أو من أجل أن يتخفّى في داخلها، كما يحدث في بعض حالات الاضطرابات السياسية وفوضى الحروب التي تنتجها مؤسسات معينة، بحيث تبدو الفوضى فوضى من الناحية الظاهرية فقط، وتتأجّج الاضطرابات والفوضى بفعل تلك المؤسسات التي تنسب لنفسها إمكانية ضبط ما كانت قد عملت على تشويشه واضطرابه بالأساس.

الأصل في تاريخ السرد الروائي أن يستأثر بالسرد راوٍ عليم بكل شيء، يعرف ما وقع وما سوف يقع، يعرف الشخوص ويعرف عنهم وعن دواخلهم أكثر ممّا يعرفون، كما في سرود الملاحم الكبرى

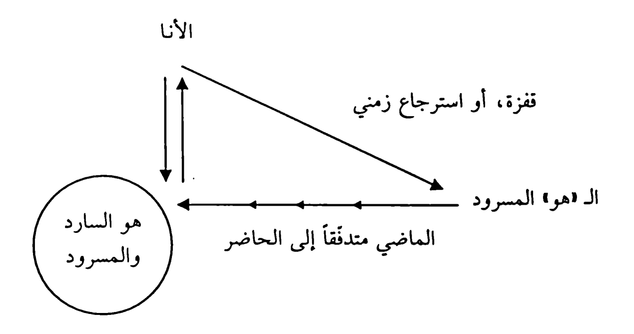
والمآسي المسرحية الإغريقية والشكسبيرية، والرواية التاريخية والبوليسية على سبيل المثال. ومع التطور الثقافي الشامل، وتطور تقانات السرد الروائي، وتطور الشغل النقدي، تشظّى السارد العليم، أو اختفى لصالح ثلاثة ساردين أساسيين، كل منهم يضمر الآخر، فهناك السارد الموجود داخل النص الروائي الذي يمكن أن يساهم أحياناً في تسيير الأحداث والتفاعل مع الشخصيات. وهناك ما سميّ السارد الضمني الذي يقع خارج النص بصورة كلية، وينسب إليه مسك خيوط العمل الروائي ونثاراته وشظاياه، بما في ذلك السارد الموجود داخل النص الروائي، وهناك أخيراً ذات الكاتب التي أخرجها النقد المعاصر من - التدخّل في - أو التمظهر عبر أي ملمح من ملامح الساردين أو الشخوص الروائية أو المقولات. مع الإشارة إلى وجود من يرى استحالة عزل ذاتية الكاتب وتدخّلاته المباشرة وغير المباشرة عن عمله الروائي، مهما حاول التنحّي، ومهما أتقن عملية الاختباء خارج النص، لترك الأحداث تأخذ المجرى الذي يلزمه سياق الأحداث، وتفرضه أو تسيّره وتتدخّل فيه طبائع الشخصيات وتقييداتهم الزمانية والمكانية والنفسية، وسوى ذلك مما هو موجود داخل الرواية.

الضمير الأكثر استئثاراً بالسرد هو الـ«هو» أو الـ«هي»، يليهما الـ«أنا» ثم الـ«أنتَ» أو الـ«أنتِ»، ومن النادر أن يكون السرد بأحد ضمائر الجمع «كالنحن والأنتم والأنتن» خلافاً لما نجده أحياناً في السرد المسرحي على سبيل المثال.

وبدهي أن استعمال أي من ضمائر السرد يقتضي وجود ثنائية الأنا والآخر، فعندما يكون الأنا هو السارد تصبح الثنائية في موقع الوضوح والسطوع، فالأنا أنا، وجميع من يقع خارجُها ينتمي إلى خانة الآخر. وربما نجد الأمر نفسه عند استعمال «الأنت» حيث يتنحى الأنا إلى أنا السارد الضمني الذي يخاطب الآخر بضمير الأنتَ سواء كان السارد

داخل النص أو خارجه. وتصبح الأنت كلية الآخر، أو أبرز تجلياته وتجسّداته داخل الرواية.

أما عندما يتم السرد بواسطة الهو تصبح المسألة أكثر إرباكاً، فالـ«هو» هو الآخر، وفي عملية السرد نرى أن الآخر يسرد الآخر، وهذا ما يجعل ثنائية الأنا والآخر غائبة بشكل يبدو كاملاً عن المشهد الظاهري لسيرورة العمل الروائي، فحين يستأثر «هو السارد» بنسق أو أكثر للحديث عن نفسه، أو عن مواقفه أو عن أي شأن متعلق بذاته، حين يسرد نفسه، أو ما حدث معه في وقت سابق على سبيل المثال، يتحول الـ«هو» في الزمن الحاضر إلى الـ «أنا»، ويبقى الـ«هو» هو في الزمن الماضي، حيث تبرز الثنائية عبر تحول الـ«هو» إلى «أنا» أو إلى عدد من الأنوات، أو يعبر الـ«هو» بأنوات مؤقّتة وعابرة، وهذا ما يمكن تمثيله عبر الترسيمة التالية:



وتزخر الرواية العربية بوفرة من الأمثلة التي تعاين مثل تلك الحالات من التبدلات بين سلاسل ضمائر المتكلمين أو المخاطبين أو الذين يجري سردهم، أو التشظيات المستمرة للأنا أو الهو، كما في هذا

النسق الذي يعاين خروج «الطويبي» من أناه السابقة المعروفة باسم «طاهر عوانة» ليصبح شخصاً آخر كليّ الاختلاف عما كانه في السابق: «داخ قليلاً وهو يستدير إلى البيت. طنّت واحدة من أذنيه وخرست الأخرى. دارت الخطى القليلة به وتمايلت الأشياء. تلمّس عبثاً جتى تلقفه الفراش. نادى الخضر ملتاعاً. جزع وهو يدرك أن الدوار يعاوده، ثم استسلم بشق الأعماق صوت يؤكد أن ليس هذا ما كان يصيبه في حياته الأولى. اختفى الصوت مثلما تنقطع نياط القلب. تلاشت أنفاسه وشفتاه تلهجان: أنا الطويبي هذا هو الطويبي. الطويبي يا طاهر عوانة»[18].

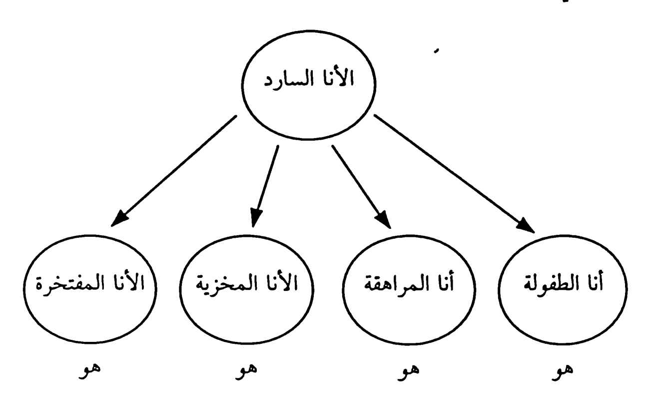
ومثلما يشكّل استعمال الـ«هو» في السرد مأزقاً أو ما يشبه المأزق في إطار ضمور ثنائية الأنا والآخر، وكمونها أو استبطانها عبر تشظّيات الـ«هو» إلى مجموعة من الآخرين، أو مجموعة من الأنوات كما سبقت الإشارة، نجد الأمر مماثلاً لدى استعمال ضمير الأنا في سرد رواية السيرة الذاتية، فالأنا الذي يسرد الأنا في مراحل سابقة، من الطبيعي أن يتحول كلّ من الأنوات المسرودة إلى «هو» أو «آخر»، وهذا ما نستشعره موضوعياً بصورة واضحة عبر التجربة الشخصية المعاشة (أي خارج الإطار الفني) عندما يسترجع واحدنا موقفاً مخزياً، أو مخجلاً كان قد جرى معه في وقت سابق، فيسعى الأنا الراهن في زمن الاسترجاع إلى الخروج من «أناه» السابقة (المخجلة مثلاً) ليستعلي عليها ويحوّلها إلى آخر مهما بدت عوامل ما كان مخجلاً مستمرة في تكوين «الأنا السارد الراهن».

لا يغيب عن الذهن في سرد رواية السيرة الذاتية، أو سواها من

---

(18) أطياف العرش - نبيل سليمان - دار شرقيات - القاهرة - ط(1) - 1995 - ص 19.

السرود بواسطة ضمير الأنا اكتظاظها بعدد يصعب حصره من الآخرين الذين سردتهم الأنا، ولكن وضوح هذا الأمر يجعل ذكره نافلاً، ولذلك ستقتصر الترسيمة التالية على إيضاح تشظّيات الأنا الساردة إلى مجموعة من الآخرين المتشكلين من الأنوات السابقة التي ربما وجدت تشظّيها الفني الأبرز لدى تولستوي الذي صنّف أقاصيصه الأولى عبر أنواته الأولى في أقاصيص «الطفولة والمراهقة والشباب»[19]:

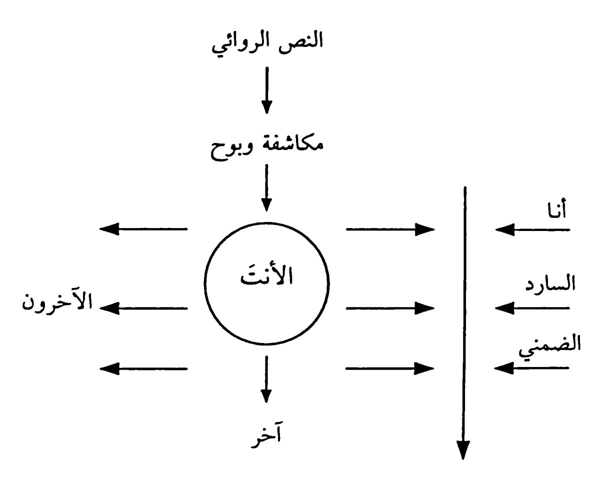


وفي إطار استعمال ضمير الأنت الأقل استعمالاً في السرود الروائية كما أشرنا، يلتبس الأنت بالأنا، ويلتبس بالآخر على حد سواء، فحين يخاطب السارد الضمني الشخصية الأبرز في رواية ما جاعلاً ذلك سبيلاً إلى الإسراف في المكاشفة والبوح، يصير صعباً فصل أحدهما عن الآخر، فالسارد الأنا، القادر على النفاذ إلى أدق الدقائق وأكثرها غموضاً واستغلاقاً على الكشف في أعماق المخاطب،

(19) الطفولة والمراهقة والشباب - ليون تولستوي - ت. د. سامي الدروبي - وزارة الثقافة - دمشق - ط(1) - 1974.

لا يمكن أن يكون منعزلاً خارج موضوع المكاشفة والبوح، أي لا يمكن إلا أن يكون قائماً بسرد نفسه وأعماقه، جاعلاً ضمير الأنت مجرّد مطيّة ليتّخذ البوح منحى أسلوبياً مميزاً في عملية السرد.

أما حين يقتصر سرد الأنت على أفعال ووقائع خارجية، وعلاقات مع الآخرين، يتحيّز الأنت في موقع الآخر عبر علاقته بالآخرين، ويمكن للترسيمة التالية أن توضح مسألة التباس الأنت بالأنا والهو في آن واحد:



والإشارة واجبة من غير شك إلى أن الأعمال الروائية الأكثر تميّزاً من الناحية الفنية هي تلك التي تعمد «بنجاح ملحوظ» إلى تنويع ضمائر السرد، ومنع أي ضمير من احتكار السرد بكامله، كما في «فساد الأمكنة» التي يسودها ضمير الهو، العائد إلى «نيكولا» الشخصية المحورية في الرواية، ولكنها ملأى بالانتقالات الجميلة الذكية إلى الأنت حين تحتاج المسألة إلى بوح ونفاذ إلى أعماق الشخصية، وتعود

بعدئذ إلى الهو من غير إشعار القارئ بأيّ إرباك كان من الممكن أن ينجم عن اضطراب في مثل هذه الاستعمالات[20].

ولا بدّ لأيّ أنا في أيّة سيرة ذاتية، أو في أيّة رواية تجعل الحوار الداخلي «المنولوج» سبيلاً لعرض المواد المسرودة من الخروج إلى ضميري الأنت والهو، كما لدى حنا مينة في سرد سيرته الذاتية في «القطاف» التي يحتكر فيها «هو» الوالد أكثر من ثلثي صفحات الرواية، وتكتظّ «عوليس» لجويس بهذه التنويعات والانتقالات الذكية التي تحيّز كل منها أحياناً في فصل مستقل، كما في حوار مستر بلوم مع نفسه بضميري الأنا والأنت حول مزايا حلاقة الذقن المسائية على سبيل المثال: «ما هي مزايا الحلاقة ليلاً؟ ذقن أنعم: وفرشاة ألين إذا ما تركت عن عمد برغوتها المتخثّرة بين حلاقة وأخرى: بشرة أملس إذا ما قابل أحد معارفه من الجنس اللطيف في أماكن بعيدة في ساعات غير معتادة: تفكير هادئ في أحداث اليوم: إحساس أكثر بالنظافة بعد الاستيقاظ من نوم هنيء»[21].

4 - السرد بألسنة شخصيات متعددة.

عُدّ سرد أحداث الرواية، أو الحدث الرئيسي فيها بألسنة عدد من الشخصيات التي يروي كل منها الحدث من منظوره الخاص وموقعه الخاص قفزةً نوعية في تاريخ الرواية على الصعيدين التقني والفلسفي، إذ استطاع فن الرواية أن يستثمر ذلك الإرث الفلسفي والثقافي الإنساني الكبير في إطار علائق الأنا بالآخر، والانحياز إلى فكرة التعددية

---

(20) فساد الأمكنة - صبري موسى - دار التنوير، ودار المثلث - بيروت - ط(1) - 1982.

(21) عوليس - جيمس جويس - ت. د. طه محمود طه - الدار العربية للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة - ط(2) 1994 - ص 654.

والانفتاح، في مقابل الأحادية والانغلاق، مع الإشارة إلى شيء من الأهمية الإضافية التي تُساق على صعيد الإنجازات الكبيرة التي حققها تطور الفكر الإنساني عموماً، والغربي خصوصاً، بشأن نفي فكرة الحقيقة الواحدة، أو أحادية الحقيقة، مقابل تعدّد الحقائق، أو تعدّد وجوه الحقيقة الواحدة بتعدّد الزوايا المنظورية المعتمدة لرؤيتها، من غير أن يغيب عن الذهن ارتداد هذا التوجّه الفلسفي في الفكر الغربي إلى جذوره الأولى في فلسفة ابن رشد، وذهابه إلى ثنائية الحقيقة، أو الحقيقة الثنائية، عبر تفريقه بين الحقيقتين الدينية والعقلية.

كان القبول بفكرة الحقائق المتعدّدة، أو الوجوه المتباينة المختلفة للحقيقة الواحدة خطوةً كبيرة إلى الأمام في إطار علائق الأنا بالآخر، فالقبول بالآخر، بما هو عليه، ومهما بدا ممعناً في الاختلاف والتغاير عن الأنا، نشأ وترعرع على هذه الأرضية الفلسفية الذاهبة إلى تعدّدية الحقائق، أو تعدّد وجوه الحقيقة الواحدة في الحدّ الأدنى. وما كان للديمقراطيات الغربية بمختلف أشكالها وتوجّهاتها أن تنشأ، وأن تحصد هذا القبول الشعبي العالمي، لولا وجود هذه الأرضية الفلسفية الصلبة التي أشرنا إليها، والتي احتضنت جميع الأفكار المتعلّقة بالآخر، وبحقّه في التمايز والاختلاف والندّية، والاحتفاظ بكل ما جعله «آخر».

وتحتلّ رواية «الصخب والعنف» لوليم فولكنر موقعاً طليعياً في هذا السياق، مع التذكير بأنها لم تكن التعبير الفني اليتيم في إطار سعي فنون القول إلى تجسيد هذه الأفكار العريضة العامّة فنّياً، فقد فعل ذلك المسرحي الإيطالي لويجي بيرانديللو في مسرحيته «حسب مشيئتك»، وقلما خلت رواية لفولكنر نفسه من اعتماد الرؤية المتعددة، والسرد المتعدّد للحدث الواحد، كما في «عندما أرقد محتضرة»، و«غريب في المقبرة» على سبيل المثال.

ويعني ذلك أن كلّ شخصية من الشخصيات الروائية التي تشترك

في رواية الحدث الواحد، تؤدّي دور الأنا و دور الآخر بصورة جلية، من غير أن يكون هناك توازن صارم في القسمة - الفنية والمضمونية - بين أدوار الأنا والآخر، حين يكون عدد الشخصيات الساردة أكثر من اثنين.

ففي «الصخب والعنف» التي تتعاقب شخصياتها الخمس على سرد الحدث الواحد نفسه، يُتاح لبنجامان مثلاً أن يكون «أنا» مرة واحدة مقابل أربع مرات يكون فيها «آخر».

ولم تكن الرواية العربية في معزل عن سرد الأحداث بألسنة عدد من الشخصيات، وربما كان السبق في هذا الإطار لرواية «البحث عن وليد مسعود» لجبرا إبراهيم جبرا الذي ترجم «الصخب والعنف» إلى العربية، ففي رواية جبرا تتناوب الشخصيات الرئيسية ليتحدث كل منها بضمير الأنا عن علاقته بوليد مسعود وبالآخرين. ويتابع جبرا ذلك في عمله الروائي المشترك مع عبد الرحمن منيف «عالم بلا خرائط». وفعل عبد الرحمن منيف الأمر نفسه في «شرق المتوسّط» التي اقتسم سرد فصولها رجب إسماعيل وشقيقته أنيسة بشيء من التساوي، و قام زوج أنيسة بسرد أحد الفصول. وهناك أيضاً «ما تبقى لكم» لغسان كنفاني التي تتداخل شخصياتها الخمسة «حامد ومريم وزكريا النتن والساعة والصحراء» في سرد وقائعها، بشكل متداخل وجميل، حالت تقنيات الطباعة الحديثة دون اشتباك خيوط الساردين ببعضها، وتعقدّها على طريقة تشابك خيوط الصوف، فكان الانتقال من الخط الطباعي الثخين الغامق إلى الخط العادي في النسق السردي الواحد، أو الفقرة الواحدة إشعاراً بتحول السرد من شخصية لأخرى، بحيث استطاع النسق الواحد أن يضم انتقالات جملية ومتعددة، ومتواترة بشكل إيقاعي جميل بين جملة من الأنوات، وجملة من الآخرين.

5 - السرد بطريقة الحوار الداخلي «المونولوج أو تيار الوعي».

ينفرد هذا النمط من السرود بما يمكن أن نسميه تنويعاً على وتر الأنا، حيث يجري تقليب الأنا أو تقلّبها بين عدد يصعب حصره من اللبوسات التي يمكن لكلّ منها أن يتّخذ لبوس الآخر، ثم يعود للأنا السابقة نفسها، أو لأنا خاصة بآخر، خلال برهة سردية واحدة، فكأنّ السرد بهذه الطريقة يشبه إحدى لعب الأطفال التي تتشكل من حلقة، أو كرة بعدة ألوان، وحين يدوّرها الطفل تلتبس الألوان فيما بينها لتشكل لوناً واحداً مكوناً من امتزاج الألوان جميعها، فيزيائياً وليس كيميائياً، في حالة التدوير بسرعة مناسبة، ثم تعود الألوان إلى تمايزها عن بعضها في حالة التقليب، أو التدوير البطيء، وتعود للالتباس والامتزاج فيما بينها، أو العكس وفق سرعة التدوير.

تركت كلّ من «عوليس» و«صورة الفنان في شبابه» لجيمس جويس تأثيراتهما المباشرة وغير المباشرة في غير رواية عربية سعت إلى اعتماد تيار الوعي، أو الاسترسال في السرد التلقائي العفوي للتداعيات، بوصف روايتي جويس من أشهر الأعمال العالمية في ممارسة النفوذ على الرواية، عالمياً وعربياً، وخصوصاً فيما يتعلق باعتماد التداعي الذي يبدو تداعياً حرّاً وسيلةً لسرد مختلف المواد الحكائية وغير الحكائية في الرواية، مع الإشارة إلى أن الرواية الروسية في القرن التاسع عشر كانت أسبق إلى السرد بهذه الطريقة، كما في «يوميات مجنون» لغوغول التي قصرها الروائي الكبير على شخصية واحدة مهزوزة نفسياً، أو مجنونة، وترك لها حريّة قول ما قالته على صفحات تلك الرواية القصيرة، بالإضافة إلى مقاطع وأنساق سردية طويلة في عدد كبير من أعمال دوستويفسكي كـ«المثل والمقامر» على سبيل المثال، لكن روايتي جويس كان لهما الأثر الأبرز في الرواية العربية على قدر من التخصيص.

وتتجلّى استجابة الرواية العربية للإغراء الكبير الذي يقدّمه تيار الوعي في إطار منح المؤلّف حرية كبيرة - تبدو مطلقة - في عملية السرد، عبر شكلين رئيسيين هما:

5 / 1 - قصر العمل الروائي على شخصية واحدة تسرد نفسها، وتسرد سواها وكل ما يخطر لها بواسطة ضمير الأنا، كما في «حين تركنا الجسر» وإلى حد ما في «قصة حبّ مجوسية» لعبد الرحمن منيف.

5 / 2 - أو عبر تطعيم الرواية بفصل أو أكثر، يتم سرده بصورة هذيانية، أي من خلال دفع الشخصية الرئيسية، أو سواها، إلى حالة الهذيان من أجل سرد هذيانها، بوصف الهذيان حالة موضوعية تتيح لمن يهذي أن يتحدث مثلما يشاء، وكيفما اتّفق، حيث يتم وضع هذه الشخصية في ذروة تجربة وجدانية، أو حياتية عنيفة تدفعها موضوعياً إلى ما يشبه الجنون، وتضييع الروابط المنطقية المعهودة في التعبير عن ذاتها وموضوعها، وهذا ما تضمّه «البحث عن وليد مسعود» لجبرا إبراهيم جبرا، حين يستعرض أصدقاء وليد رسالته الصوتية التي تركها لهم على آلة التسجيل في السيارة قبل اختفائه الملغز. أو يتم ذلك بواسطة جعل الشخصية الهاذية تفرط في تناول الكحول أو المخدرات كما في «الوجه الآخر للسقوط» لحسن صقر. أو جعلها تتعرض للإصابة بالحمى أو الجنون وما شابه ذلك.

لا تقدّم الفصول الهذيانية التي يتم حشرها أحياناً بين بقية الفصول شيئاً مميزاً على مستوى العلاقة بين الأنا والآخر، رغم تلوّنات لغة السرد أحياناً بالتشظّيات الكثيرة للأنا الساردة، وانغماسها أحياناً بأصباغ الآخرين عبر مقاربتهم الاستثنائية العميقة التي تتيحها حالة الهذيان، التي تفرض على من يهذي عجزه عن ضبط مشاعره والتحكّم بها تجاه الآخرين.

أما الرواية التي تجمع بين استعمال ضمير الأنا للسرد وتدفّق التداعيات التي تبدو ظاهرياً من غير رابط، فهي ثريّة بتعدّد السبل التي تجعل لغة التداعي ملتقى ومفترقاً للأنا وللآخرين في الآن نفسه، الآخرين الواقعين بصورة كاملة خارج دائرة الأنا «كالجسر والكلب وردان، والرفاق والأب والأم والبطّة الملكة» في «حين تركنا الجسر»، والآخرين الذين يستطيعون الاندغام بالأنا إلى حدّ التماهي، كما في هذه الرواية المشار إليها، التي أبدع كاتبها تصميمها هندسياً ليكون الآخرون المذكورون جميعاً مجرد آخرين، بينما يستطيعون أن يتحوّلوا في الوقت نفسه إلى أبعاد عميقة للأنا، ومرايا لها، وليس شظايا أوآخرين، فالعلاقة الرفاقية في مواجهة العدوّ هي التي صنعت جسر الرواية وجعلت أجزاءه العديدة جدّاً قطعة واحدة يستحيل تفكيكها وعزل إحداها عن الأخرى كاستحالة عزل الأرغفة التي تناولها الإنسان عن جسده، والعلاقة بين الأرغفة والجسد كانت تعبيراً موازياً عن العلاقة التي كانت سائدة بين الرفاق أثناء بناء الجسر، إذ كانوا جسداً واحداً، وتحولت القطع والأجزاء التي بني منها الجسر إلى كيان واحد، هو الجسر الذي صار بدوره جزءاً لا يمكن فصله عن كينونة أولئك الذين بنوه.

والكلب وردان الذي قاسم السارد كلّ الرواية، بوصف الحكاية مجرّد رحلةٍ لصيد بطّة، يمكن عدّه بعداً حيوانياً قابعاً في أعماق كل إنسان، وخرج في الرواية من أعماق السارد ليقاسمه سرد الرواية. ففي حال الانطواء على الخيبات والانكفاء النكوصي العنيف يقعي المرء على ذيله كالكلب الخائب الذي فشل في الحصول على طعام، فلا يبقى أمامه سوى البصبصة والتوسّل بذيله، أو بنباحه، وكلما كان السارد في «حين تركنا الجسر» يوشك على الظفر بنجاح ضئيل أو جزئي، كاصطياد بطة عابرة، وليس ملكة البط بالذات، كان الكلب

بخراقته ونباحه الذي يسبق فعله يبعد البطة ويجعل الهدف يطير إلى غير عودة. ويبرز ذلك البعد السفلي «الكلبي» في شخصية السارد حين يقارن الكلب الذي أكثر النباح والتبول والبلاهة بالبطة / الملكة بوصفها كائناً علوياً يستطيع الطيران والتحليق في الأعالي، وهي أيضاً مفعمة ومكسوة بأجمل الألوان وأزهاها، وهي عبر ذلك تمثّل في الرواية ما يمكن أن نسميه البعد الأسمى في الشخصية الإنسانية، أو العمل الجميل الذي يسعى المرء لإنجازه، وكثرة التعالقات بين إنسانية الإنسان ونصفه الحيواني، بين رغبته في التسَامي وبين نكوصاته واندحاراته وغرقه في مستنقع عجزه وضروراته العضوية كالحاجة إلى التبول وما يقع في إطارها، هي التي ترجّح جعل البطة والكلب مجرد بُعدين متخالفين في الطبيعة والاتجاه للشخصية الواحدة. لقد استطاع السارد أن يصطاد البطة في نهاية الرواية، فكأنّ النجاح في اصطيادها نوع من المعادل الرمزي للنجاح في إنجاز الرواية[22].

أما الأسرة في «حين تركنا الجسر»وعلاقتها بالأنا فهي أوضح من الحاجة إلى التفصيل فيها، فالأسرة هي النحن، أو هي الأنا الاجتماعية للإنسان في مرحلة من مراحل حياته على الأقل. ولكن تظلّ هناك إشارة مفيدة إلى دور الجسر وجعله المحور في عنوان الرواية وصلته بموضوع الأنا والآخر على حد سواء، فالجسر ربما كان الشيء المادي الأقدر على تجسيد مثنويّة الأنا والآخر، مع مثنويّة الاتصال والانفصال، وربما لهذا السبب كثر تصدّره لأعمال فنية وروائية عالمية عدة، فأينما وُجد الجسر كان هناك ضفتان منفصلتان، وموقعان متباعدان، الضفّة والضفّة الأخرى، موقع الأنا والموقع الآخر، والجسر

---

(22) حين تركنا الجسر - عبد الرحمن منيف - المركز الثقافي العربي - بيروت - ط(8) - 2003 - ص 119.

هو السبيل للعبور والاتّصال بين الموقعين المنفصلين والضفّتين اللتين تتصلان بواسطته. فهو تأكيد للانفصال وتأكيد للاتّصال على حد سواء، الانفصال لاستحالة وجوده من غير وجود مكانين أو حالتين أو موقعين متباعدين، والاتصال من خلال دوره الموضوعي في عملية الوصل: وهو أيضاً تأكيد لثنائية الأنا والآخر، واستحالة وجود أحد الطرفين في معزل عن الآخر، بالإضافة إلى قيامه بشيء من المزج المجازي، والفعلي بين هذين القطبين المتنافرين، الفعلي عبر أي جسر قائم فعلياً، والمجازي من خلال جعل إحدى الضفتين موقعاً للأنا أو جزءاً منه، والضفة الأخرى موقعاً للآخر أو جزءاً منه، وعبر الجسر يحدث ما يشبه التوحّد أو التماهي بين الموقعين. مع ملاحظة أن عملية الانفصال والتنافر والتمايز تفقد جدواها، وربما مغزاها العميق من خلال الجسر، فضلاً عما يحمله الجسر من دلالات أخرى بوصفه امتداداً للآخر ووسيلة لا يُستغنى عنها للعبور إليه، سواء كان الآخر عدوّاً، أو مجرّد آخر يقع خارج دائرة العداوة.

6 - الكتابة بلغة الآخر.

بدأت هذه الكتابة تحتلّ مساحة مهمّة من المشهد الروائي العربي الراهن، و هناك ملامح من تسجيل بعض الروايات لبعض محاولات شخصياتها في الانفتاح على الآخر والاتصال معه عبر استعمال لغته التي جاءت في أحايين كثيرة بواسطة إدارة الحوار بالمحكيّات العربية، كسعي بعض «الشوام» في «مدن الملح» إلى استعمال اللهجة الخليجية، أو تسجيل «مدن الملح» نفسها في «التيه» النطق العربي للأرمني «آكوب» بوصف ذلك النطق تمثيلاً لنطق الأجيال الأولى من الأرمن الذين كان اتّصالهم مع المنطقة العربية لا يزال في بدايات عهده، وفي هذا السياق سعى عبد الرحمن منيف إلى شيء من سرد الأرمن الذين لجؤوا إلى

بلاد الشام هرباً من مجازر العثمانيين، وصاروا يشكّلون ملمحاً بارزاً من ملامح الحياة الاجتماعية والاقتصادية في سوريا ولبنان، فهم يسهمون الآن في تشكيل الأنا الجمعية لابن هذين البلدين - على قدر من التخصيص - بالإضافة إلى أنهم يحتفظون بهويتهم «الآخَرِية» في الآن نفسه، وربما كان بعض ذلك وراء سردهم في «مدن الملح»، التي لم تشأ الاكتفاء بسرد «آكوب» سائق الباص بين العجرة وحران[23].

لم تسجّل «مدن الملح» محاولات الآخرين غير الأرمن للتحدث بعربية الأرمن، إذا جاز التعبير، بمن في ذلك اللبناني راجي أبو عقلين زميل آكوب ومنافسه وصديقه الأقرب في الوقت نفسه، ولكنها سجلت سعي الآخر الأرمني إلى التحدث بلغة الأنا الذي كان آخر بالنسبة إليه، لكنه سعى للانضمام إليه والتقرّب منه، لأسباب عدّة تتصدرها ضرورات العيش المشترك الذي فرضه منطق المجزرة على الأرمن، ولكن لم يغب عنه ما يمكن أن نسميه نوعاً من الشعور الجمعي الأرمني بنوع من الامتنان الخفي العميق تجاه عرب بلاد الشام الذين حموا الأرمن، واحتضنوهم، ومنحوهم إمكانية الاندماج الكامل في كل ما يكوّن البلد والمجتمع[24].

وإلى جانب ذلك نجد خماسية «مدن الملح» حافلة بحوارات مدارة باللهجات المحكيّة في معظم أرجاء المشرق العربي، وتتصدّرها المحكيّات الخليجية والمصرية والشامية، بوصف إدارة الحوار باللهجة المحكيّة يمنح الواقعة والشخصية مزيداً من المصداقية وإمكانية التحقّق الواقعي، وفرصاً أفضل للتعبير عن النفس بصورة غير مباشرة. ونجد

(23) مدن الملح - «خماسيّة» التيه - عبد الرحمن منيف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط(1) 1984 - ص 434 وما بعدها.
(24) مجازر الأرمن - د. نعيم اليافي - دار الحوار - اللاذقية - ط(1) 1993.

في الرواية العربية ذات النزوع الواقعي، وهي الأكثر انتشاراً من سواها بفروق كبيرة، حوارات عديدة مدارة بالمحكيات المحلية، ولكنها محكيات تنتمي إلى دائرة واحدة، وليست منوّعة بما يكفي للنفي عن تلك الروايات عدّ حواراتها بالمحكيات استعمالاً للغة الآخر، خلافاً لما يمكن أن يحدث حين تلجأ الشخصية الروائية إلى استعمال لغة الشخصية الأخرى، سواء كانت اللغة مغموسة بتأثيرات لغة أخرى، كالعربية التي يستعملها بعض الأرمن، أو كانت مجرّد إحدى اللهجات المنطوقة باللغة الواحدة.

وفي هذا الإطار لا تغيب عن أذهاننا مسائل حماية العربية الفصيحة، والانحياز الكامل إلى استعمالها دون سواها، مع الأخذ بجميع الأسباب الرصينة التي تستدعي التشدّد في حماية هذه اللغة وصيانتها من التذويب في سياق هذه اللهجة المحكية أو تلك، ومع ذلك لا بدّ من الاعتراف بأننا الآن في مواجهة واقع ثقافي قائم على امتداد الرقعة الجغرافية العربية وبقية الرقع الأخرى التي يتواجد فيها عرب، فالعرب جميعاً خارج النطق الأكاديمية العليا والرسمية والدينية «المحفلية والطقوسية» لا يستعملون اللغة الفصيحة في أحاديثهم اليومية، ممّا يدعم الرأي الذاهب إلى أن العربية الفصيحة لم تعد لغة تعيش على ألسنة الناس، ولا تواكب الحياة اليومية للناس بمختلف شؤونهم الصغيرة والكبيرة وما تضمّه من تفاصيل، وتتضافر هذه الحالة مع ذلك الكمّ الهائل من الإنتاج ذي الصبغة الثقافية عبر الوسائل السمعية البصرية - المسلسل التلفزيوني خصوصاً - بالإضافة إلى الأغاني والمسرحيات الغنائية والمنولوجات والأوبريتات، والأشعار والقصص والمسرحيات المؤلفة حصراً بهذه اللهجة المحلية أو تلك، وهذا جميعه يصب في إطار الإنتاج الثقافي لأبناء المنطقة العربية، شئنا ذلك أم أبينا.

هذه المواد لا تزال الآن على هامش ما يمكن أن نسميه الثقافة الرصينة، ولا تزال خارج ما يسمى بالسلسلة الثقافية ذات الطابع الرسمي، وكل الخشية أن تتحول هذه المواد المشغولة بالمحكيّات إلى كلّية الثقافة في المنطقة العربية، وأسباب الخشية كثيرة، تتصدرها نسبة ما يُنتج باللهجات المحكية إلى ما يُنتج بالفصيحة، والمردود المالي العالي الذي يحصل عليه مؤلفو هذه المواد قياساً إلى أفضل مردود يناله كاتب باللغة الفصيحة، مع انصراف كتّاب كثيرين كانوا يكتبون بالفصيحة إلى الإنتاج بالمحكيّات، بسبب تزايد الطلب عليها، وفرق العائد المالي، والأهم هو ذلك الإقبال الجماهيري عليها مقابل التضاؤل المفجع لمتابعي الأنشطة الثقافية المنتجة بالفصيحة، ويبدو الفرق صارخاً في أي مهرجان ثقافي يتجاور فيه جمهور أفضل الشعراء العرب مع جمهور أسوأ المغنين وأكثرهم ابتذالاً وسخفاً، لنلحظ الاحتشاد على سماع مبتذلات المغني مقابل النقيض لدى الشعراء، وحتى في إطار الاستماع إلى الشعر بالمحكية، بالمقارنة مع الشعر بالفصيحة نجد الأمر لا يختلف كثيراً، فجمهور طلال حيدر وعمر الفرا وأحمد فؤاد نجم (سابقاً) أوسع من جمهور أي شاعر آخر يكتب بالفصيحة، مع عدم جواز وضع الشعراء المذكورين في خانة واحدة من الناحية الإبداعية، ومن ناحية النظافة الفكرية والسياسية. ومع تسجيل الاعتراض على جعل الجماهيرية - تحت أي غطاء كان - معياراً للقيمة الإبداعية.

وعلى هذا الأساس لا تشكّل الحوارات المدارة بالمحكيات المحلية داخل الرواية العربية إلا نسبة شديدة الضآلة قياساً إلى ما يجري إنتاجه يومياً في الأطر التي سبقت الإشارة إليها، و لا بدّ من إمعان التأمّل، والمزيد من التأمّل بهذه الظاهرة، بدلاً من تجاهلها والاكتفاء بازدرائها، وعدّها مجرّد عداء وتهديد للغة الفصيحة «المقدسة»، فذلك لا يشبه إلا دفن الرأس في الرمل بقصد اتّقاء الخطر.

من الممكن عدّ الحوارات المحكية في الرواية مستوى من مستويات اللغة الفصيحة، أو تمايزاتها المناطقيّة أو الإقليمية، على طريقة اللبناني طلال حيدر الذي يراها كلها لغة عربية، لكن اللبناني يستعملها بطريقة، والعراقي بأخرى، والمصري بأخرى. . وهكذا.

ذهب ميخائيل باختين إلى أن الكلمة الروائية كلمة حوارية بطبيعتها، أيّاً كان مصدرها وموقعها وسياقها، فالكلمة - أية كلمة وليس الروائية فقط - لا يحدّدها أو يختارها المتكلم بمفرده، بل يسهم المخاطب الذي نتوجه إليه بالكلام في تحديدها إسهاماً عظيماً، فالحديث الموجّه إلى طفل صغير غير الحديث الموجّه إلى مسؤول رفيع، حتى لو كان المتحدّث واحداً في الحالين، والفرق بين المخاطَبين هو الذي يحدد طبيعة الكلام ومستواه وطريقة أدائه، و«التوجّه الحواري للكلمة ظاهرة تتصف بها أية كلمة بطبيعة الحال، إنه الوضع الطبيعي لأي كلمة حية، ذلك أن الكلمة في كل طرقها إلى الموضوع وفي توجّهاتها إليه تلتقي بكلمة الآخر»[25]، فالأنا المتكلم ليس المساهم الوحيد في اختيار الكلام وسويته وما يقع في هذه السياق بوصفه - المتكلم - الفاعل الذي يبادر بالكلام، وعلى ذلك تصبح الكلمة الواحدة ملتقى الأنا / المتكلم أو المرسِل، وللآخر/ المخاطب أو المرسَل إليه، حتى لو كانت كلمة مفردة، وليس نسقاً كلامياً كاملاً. والمتكلّم «يحاول دوماً، وعلى قدر المستطاع أن يتكلم - أثناء حديثه إلى شخص آخر - لغة هذا الأخير، ولا سيما مفرداته (لا وجود في مجال اللغة للملكية الخاصة): إذن فمفهوم اللهجة الشخصية مفهوم وهمي إلى حد كبير»[26].

(25) الكلمة في الرواية - باختين - ص 33.

(26) مبادئ في علم الأدلّة - رولان بارت - ت. محمد البكرة - دار الحوار - اللاذقية - سورية - ط(2) - 1987 - ص 32.

إن باختين ينفي وجود كلمة معزولة عن «آخر» تتوجّه إليه، حيث تتأتّى طبيعتها الحوارية من أنّها تضمر الآخر الذي تتوجّه إليه بالضرورة، سواء كان طرفاً مباشراً في حوار مباشر، أم وقع في أقاصي ما يلي المدركات الإنسانية، كما في الصلوات والأدعية والابتهالات التي يتوجّه بها الإنسان إلى الله، مع الإشارة إلى أن النصّ المقدّس «القرآن الكريم» يمكن عدّه مشتركاً لغوياً بين الله والإنسان، بوصفه كلاماً إلهياً موجهاً إلى الناس، فهو كلام إلهي يفهمه الإنسان، ويعيه ويستعمله في شؤونه الحياتية المختلفة. وعبر ظرفيّة الخطاب الإلهي للإنسان، وشرط وجود الإنسان في غائيّة الخطاب، تظلّ الكلمة في النص المقدس متمتّعة بطبيعتها الحوارية، وتظل ملتقى ومشتركاً بين الأنا الربّانية العليا، والآخر الإنسان، أو بين الأنا الإنسان والآخر الإله المتمتّع بمطلقاته الذاتيّة جميعها.

وفي ضوء مناقشة الحوارات المدارة بالمحكيات المحلية في الرواية العربية، قلّما ترشح من الحوارات طبيعتها الحوارية على مستوى اختيار الكلمة بحدّ ذاتها، وعلى المستوى اللغوي الذي يمكن أن يضمر ثنائية الأنا والآخر، أو يرشح بها، إن لم يظهرها بشكل جليّ، رغم إخضاع الحوارات في النص المطبوع إلى الشكل المعتمد في طباعة الحوارات المسرحية والروائية، فلا نجد اللجوء إلى استعمال المحكيّة في الحوار ناجماً عن أنّ الآخر المخاطَب يفرض على الأنا المتكلم أن يتحدّث بالمحكية، على افتراض أنه يفضّلها، أو أنه لا يفهم سواها على سبيل المثال، بل يأتي الحديث بها بوصفها سبيلاً إضافيّاً للتعبير عن ذات الذي يستعملها، فهي لذلك تأتي تنويعاً في عرض أشكال الأنا ومستوياته، أو الآخر ومستوياته، وليس بوصفها ملتقى للأنا والآخر عبر الطبيعة الحوارية للكلمة التي وردت في بحوث باختين.

من الروايات التي سعت فيها شخصياتها إلى استعمال لغة الآخر،

بوصف ذلك انفتاحاً عليه ومحاولة للاقتراب الحميمي منه رواية «آن له أن ينصاع» للسوري فارس زرزور، فهذه الرواية التي تحدّثت عن قصة بناء سد الفرات في سوريا، ضمّت بين شخصياتها مهندسين وفنيين سوفيتيين وسوريين، وفي إطار سرد أجواء التعاون والصداقة التي كانت قائمة بين الجانبين، كان كل طرف يحرص على أن يخاطب الآخر بَلغة الآخر، السوفييتي يحرص على استعمال عربيته المكسّرة وخصوصاً في أداء عبارات التحية رغم صعوبة نطق حرفي الصاد والحاء في «صباح الخير»، والسوري، بمن في ذلك العامل البسيط، كان يحرص على تحيّة المهندسين السوفيتيين بعبارات التحية الروسية، رغم أن القاموس الروسي لديه يقتصر على عبارة واحدة أو عبارتين: «دوبري أوترا، و دوبري دِن» مقابل «صباح الخير و مساء الخير»[27]، وجاء ذلك كما أسلفت في إطار الرغبة الصادقة لذلك الأنا في الانفتاح على ذلك الآخر، والتواصل معه في مناخ خاص من العلاقة التي كانت تتّخذ شكل العلاقة الندّية آنذاك، فجاء التعبير عن ذلك عبر تلك المشاركة الواسعة في إنجاز بناء سد الفرات.

وهذا كان خلاف ما ذكرته «سباق المسافات الطويلة» بخصوص اللبنانيين الذين كانوا يكثرون من التحرّش بالأجانب - الأوربيين خصوصاً - من نزلاء الفنادق الفخمة في بيروت ومحاولات التحدث إليهم بلغاتهم الأوربية من أجل استعراض معرفتهم باللغات الأجنبية، فكان الاستعراض يعكس شعوراً بالدونيّة تجاه الغرب الأوروبي، ولم يكن التحرّش نتيجة رغبة في الانفتاح على الآخر من موقع الشعور بالندّية، حسبما ورد ذلك في الرواية[28].

(27) آن له أن ينصاع - فارس زرزور - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ط(1) 1980 - ص 22، 23.

(28) سباق المسافات الطويلة - عبد الرحمن منيف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط(2) 1983 - ص 49.

7 - سرد الأنوثة بلغة الذكورة، والذكورة بلغة الأنوثة.

سيخضع سرد الأنوثة، أو سرد الأنثى بوصفها جنساً آخر، إلى البحث في فصل لاحق مستقلّ يتعرّض للروايات التي سردت فيها الأنثى أنوثتها، لكن هناك روايات عربية كتبها روائيون ذكور بلسان شخصية أنثوية محورية، كما في روايتي هاني الراهب «خضراء كالمستنقعات» و«خضراء كالحقول»، وبألسنة شخصيات أنثوية عدّة كما في رواية نبيل سليمان «سمر الليالي» التي تتناول سابقة تاريخية «اجترحتها» أجهزة القمع البوليسي في إحدى الدول العربية، وتتلخّص السابقة في اعتقال أعداد كبيرة من النساء بأعمار مختلفة بسبب أنشطتهن السياسية المتنوعة، وتعرضت الرواية بكفاءة لافتة إلى دور أنوثة الأنثى في مفاقمة عنائها داخل المعتقل وخلال فترة التحقيق، وخصوصاً ما تعلق بامتهان كرامتها الإنسانية، واستغلال ما يراه ضباط المخابرات «الأشاوس» نقاط ضعف خاصة بالإناث من أجل انتزاع المعلومات المزعومة، فكان التعذيب يتركّز في مواضع الأنوثة الأكثر حساسيّة من جسد الأنثى، بالإضافة إلى معاناتها الناجمة عن مجرّد وجودها في مقرّات فروع المخابرات المكتظّة بنوعيّة خاصّة من الذكور الذين يملكون فهماً - ربما كان خاصّاً جدّاً - للرجولة والذكورة[29].

أما روايتا هاني الراهب فهما تغوصان في مواضع من ذاتيّة الأنثى قد تجد الأنثى نفسها صعوبة في الدلوف إليها، أو بلوغها، أو حتى إدراك وجودها وماهيتها، بمن في ذلك الكاتبات اللواتي تميّزت أعمالهنّ بالغوص العميق إلى السراديب الأكثر عمقاً وتعتيماً في أنوثة الأنثى، ويمكن الزعم من غير تحفظات حاسمة أن الروايتين اللتين تكادان تشكّلان رواية واحدة من جزأين كما يشي بذلك عنوانهما، كتبتا

---

(29) سمر الليالي - نبيل سليمان - دار الحوار - اللاذقية - ط(2) 2000.

أنوثة الأنثى بكفاءة قلّ نظيرها لدى الكاتبات الإناث اللواتي سعين إلى الأمر نفسه، رغم أن الكاتب ذكرٌ كما هو واضح، مع الإشارة إلى أن الروايتين تستعملان في السرد ضمير الأنا الأنثوي: «زنديّ اللذين رأيت أخيراً، ولأول مرة في حياتي من يراهما جميلين ويشتهيهما، لكني مع ذلك فرحت. رأيت سهامه الصغيرة مثل الإبر الطبية الصينية أعطتني جرعة للشفاء من جروح قديمة لا تطيب. تفاءلت خيراً. قلت: عسى الله أن يفتحها أمامي عن طريق زندي بعد أن انسدّت عن طريق شهادتي، وأنا مستعدة لتحمّل عيني المدير سنة كاملة. إن جسدي لن يخسر شيئاً إذا داهمته جعبة من العيون»[30]. ونجد في مواضع أخرى كيفيّات تعامل أنثى «خضراء كالمستنقعات» مع الآخر الذكر/الزوج الذي تزوّجها غصباً عنها، واستطاع بذلك تدمير قدر كبير من كينونتها الفردية، لإحلال كينونة أخرى محلّ القديمة: «صار لي زوج وتذكرت أن هذا الزوج يريد أن يفكّك محيط دائرة أو اثنتين من نفسي ويدخل.. تذكرت أني الآن لست مجرّد سلمى بنت محمد بو شهدة وأني زوجة عبد الصمد بو فرنين. مدام بو فرنين»[31].

وتنفرد «طفل الرمال» التي كتبها الطاهر بن جلّون بالفرنسية بتناول حالة شديدة الالتباس بين الذكورة والأنوثة، عبر شخصيّته المركزية «أحمد» الذي هو أنثى في الأصل، لكنّ الرغبة المرَضيّة لوالده في أن يكون لديه ولد ذكر بعد سلسلة من البنات، جعلته يسمي المولودة الأخيرة باسم ذكوري، ويعلن على الملأ بالتواطؤ مع الزوجة التي عرفت ما أنجبت، والقابلة التي ساعدتها في عملية الولادة، أنّ المولود

---

(30) خضراء كالمستنقعات - هاني الراهب - دار الآداب - بيروت - ط(1) - 1992 - ص 93.

(31) نفسه - ص113.

ذكر، وقد أقام له جميع الطقوس التي لا بدّ من أن يقيمها ثريّ مثله بعد أن كاد ييأس من إنجاب الذكر المنتظر، ولم يكتفِ بذلك بل عزل هذا الطفل عن الآخرين وربّاه مثلما يُربّى أيّ ذكر وحيد بعد سلسلة من البنات، في حالة من الإفراط في الدلال، وتلقينه كيفيّات إذلال الشقيقات ومعاملتهنّ بقسوة، لكن ذلك لا يدوم، فالطبيعة الأنثوية المستلبة تفرض نفسها عبر غير طريقة، رغم المكاسب الاجتماعية والمالية التي حظيت بها تلك الأنثى التي أُجبرت على تقمّص شخصيّة الذكر، وتنتهي الرواية بحالات متراكبة من التمزّق النفسي الداخلي، وممارسة اللامبالاة المدمّرة الى حدّ الانتحار، والإسراف في عرض - أو افتعال - مظاهر غريبة «أو عجائبية» من الشذوذ الذي يذكّرنا إلى حدّ ما بـ«كاليغولا» لألبير كامو، لولا وجود بعض المحاولات المميّزة من الناحية اللغوية والفلسفية لرصد تلك الذات الممزّقة بين قوّة الطبيعة الأنثوية، والقهر الذي مورس ضدّها لتلفّق ذكورة فظّة في مواجهة ذلك الواقع الاجتماعي: «قال: باعتباري عابراً فريداً للمطلق، أتشبّث ببشرتي الخارجيّة في غابة البهتان الكثيفة هذه، أقف خلف سور من الزجاج أو البلور وأراقب مخالطات الجميع. إنّهم صغار ومنحنون تحت كل هذا الثقل. منذ زمان وأنا أضحك من نفسي ومن الآخر الذي يخاطبكم، ذاك الذي تعتقدون أنّكم ترونه وتسمعونه. لست خبّاً، بل قلعة منيعة، سراب متحلّل. أتكلّم بمفردي وأوشك على تضليلكم في دغل الكلمات التي يتلعثم بها التمتام»[32].

وفي إطار الرواية العربية التي كتبتها الأنثى لتسرد أنوثتها، أشار الدكتور عبد الله الغذّامي إلى مفارقة مفادها أن الأنثى لجأت إلى

(32) طفل الرمال - الطاهر بن جلّون - ت. محمد الشركي - دار توبقال - الدار البيضاء - ط(3) 1990 - ص 46.

استعمال لغة الذكر في سبيل إتقان التعبير عن جوهر ذاتها الأنثوية من جانب، وفي إطار تناقضاتها الراهنة، أو الدائمة مع الذكورة من جانب آخر، فقد مكّنها استعمال لغة الذكورة من امتلاك حرية التعبير عما تريد بشكل أفضل، وأكثر دقّة مما لو كانت قد استعملت لغتها «الأنثوية». وفي هذا السياق يورد الغذّامي ما أوردته أحلام مستغانمي التي «وجدت أن التحدّث بلسان الرجل يسهل عليها الكتابة ويساعد على السرد ويجعلها تقول ما تعجز عن قوله كأنثى»[33]. وكان الدكتور عبد الله الغذّامي قد جعل فكرة كتابة الأنوثة بلغة الذكورة أهم ركائز كتابه «المرأة واللغة» الذي يجعل في مقدمته فعل الكتابة حكراً على الرجل الذي تنازل للمرأة عن الحكي» وقد أدّى ذلك إلى إحكام السيطرة على الفكر اللغوي والثقافي وعلى التاريخ من خلال كتابة هذا التاريخ بيد من يرى نفسه صانعاً للتاريخ»[34]. ويؤكّد الفكرة نفسها في موضع آخر: «صار الحضور المذكّر هو جوهر اللغة وتعمّقت الذكورة في اللغة عبر الكتابة حتى صارت وجهها وضميرها. وكلما تصاعد المستوى اللغوي تعمّقت معه الذكورة فقمّة الإبداع هي الفحولة»[35].

ورغم رصانة هذه الأفكار، فإن الذهاب إلى وجود لغة يمكن أن تكون خاصّة بالأنثى في مقابل اللغة الراهنة التي أنتجتها، ورسّخت جعلها «كلّية اللغة» عشراتُ الآلاف من سنوات الطغيان الذكوري على المستوى الإنساني، هذا الأمر لا يصمد للتأمّل والخوض المباشر في اللغة، فاللغة لا تزال مشتركاً إنسانياً عامّاً، تحكمها اعتباطية اختيار

(33) المرأة واللغة – د. عبد الله الغذّامي – المركز الثقافي العربي – بيروت والدار البيضاء – ط(1) 1996 – ص 49.
(34) نفسه – ص 7.
(35) نفسه – ص 27.

علامات الدلالة على مختلف المداليل، على صعيدي الكلمات، والوحدات الصوتية الأدنى كأصوات الحروف[36]. فالميم الدالّة على جماعة الذكور في العربية، مقابل النون الدالّة على جماعة الإناث، والفتحة في «أنتَ» مقابل الكسرة، أو الخفضة في «أنتِ» جاء اختيارها بطريقة اعتباطية و توافقية بين أبناء المجموعة اللغوية التي أنتجت تلك العلامات. مع استحسان الإشارة إلى شغل اللواء حسن العباس على الحرف العربي وربطه بين دلالته الإيمائية المصاحبة لنطق صوت الحرف، ودلالته الإيحائية التي اكتسبها فيما بعد، وصلة ذلك بالشخصية العربية وأَنَفَتها المزعومة.

فألف المد التي ينتهي بها الضمير «أنا» يترافق نطقها مع رفع الرأس المصاحب لحسّ الشموخ الذي يملأ وجدان الإنسان العربي الأول الذي أنتج اللغة، ويتماشى مع رغبته في الاستعلاء على الآخر الذي ينتهي ضميره المخاطَب بالتاء المكتومة التي لا بدّ من تحريكها ليظهر صوتها، فاستتبعت بالفتحة التي تساوي نصف ألِف في «أنتَ» مما يعني إبقاء الآخر في حالة أدنى من حالة الأنا، فالأنا الذي يستعمل اللغة التي أنتجها يستكثر على الآخر «الأنتَ» مدّاً صوتيّاً كاملاً، فيجود عليه بمجرد فتحة، أو بنصف صوت الألِف، وربما ربعها، ويبلغ الاستعلاء أضعافه عند مخاطبة الأخرى التي تتضاعف آخَريّتها لأنها آخر ومن جنس آخر، فينتهي ضميرها «أنتِ» بتاء مكتومة - هي أنثى أو علامة تأنيث في اللغة العربية كما معروف - والتاء تنتهي بكسرة، فالأنثى/الأنتِ - وفق تلك الرواية - لا يجوز أن تتساوى مع الأنتَ الذي يشترك مع الأنا بالصفة الذكورية، فحركت التاء بالكسرة التي تُسمّى أيضاً «خفضة» إمعاناً في المزيد من استعلاء

(36) محاضرات في الألسنية العامّة - دو سوسّير - ص 96 وما بعدها.

الأنا، وتخفيض الدرجة المتدنّية للأنثى[37].

لكن هذه التحرّيات الدقيقة التي تسلك سبل الظنّ والترجيح تملك من أسباب تقويضها أكثر - أو مثل - مما تملك من أسباب دعمها. والأهم أن اللغة بوضعها الحالي لا تزال مشتركاً إنسانياً عامّاً بين الرّجل والمرأة، وبين الغني والفقير، وبين السويّ العاقل ذي النطق السليم والمصابين بعاهات وحبسات لفظية مختلفة، قد تصل إلى درجة الخرس[38]. إن هناك تمايزات بين مستويات النطق، وتمايزات في مستويات إتقان الأداء اللغوي، تعبيراً وتفكيراً، وهناك تمايزات أسلوبية قد تتعدّد بعدد الذين يستعملون اللغة الواحدة، بمن في ذلك الأدباء والفلاسفة والأميون السذّج.

ومن المستحسن أن نستذكر في هذا السياق أن التزمّت الدوغمائي في المرحلة الستالينية ومبالغاتها المشهورة في التفريق بين ما هو «بروليتاري» وما هو غير «بروليتاري» برجوازي أو رأسمالي معادٍ للبروليتاريا، لم يقترب من اللغة القومية في أية مرحلة من المراحل، أو على أي مستوى آخر، بل اعتبر اللغة هي المنظومة الوحيدة التي لا تتناقض عبرها مصالح البروليتاريا مع مصالح سواها من فئات المجتمع الأخرى، فاللغة هي الوحيدة التي تجمع الفقراء مع أعدائهم ومستغلّيهم[39].

---

(37) الحرف العربي والشخصية العربية - حسن العباس - دار أسامة - دمشق - ط(1) 1992 - ص 134، 135.

(38) نفسه - ص 242، 243.

(39) دراسات لغوية في ضوء الماركسية - مجموعة باحثين - ت. د. ميشال عاصي - دار ابن خلدون - بيروت - ط(1) 1979 - مقالة (اللغة والمجتمع) - بوريس سربرنيكوف - ص 7. والفكرة نفسها ذكرها ستالين في مؤلفه (الماركسية وفلسفة اللغة) - وصدر بالعربية عن دار دمشق.

8 - التعبير عن روح العصر واستعمال لغات عدة، وليس مستويات لغوية.

سبقت الإشارة إلى «موبي ديك» التي تضعها إحدى قراءاتها في موقع التصدي للتعبير عن الانخراط الإنساني كله متمثّلاً بالأوربيين الأمريكيين والآسيويين والأفارقة بثقافاتهم المتنوعّة في مواجهة مجاهيل كوكب الأرض وقواه الغامضة العاتية متمثّلة بالمساحات المائية الهائلة، وأعماقها ذات الغموض الكليّ والحوت الأبيض بوصفه الكتلة الأضخم من الحياة في هذا الكوكب، وسبقت الإشارة إلى افتتاحية الرواية بصيغة بدت ألسنية بحتة، وذهبت - في جملة ما ذهبت إليه - إلى تأكيد الطبيعة اللغوية الصرفة للعمل الروائي، وأن الأحداث مهما كانت مهمة وخطيرة لا تصير رواية ما لم تتجسد عبر السرد اللغوي، وإلى جانب سعي الرواية إلى اشتمال سكان الكوكب عبر ما سبقت الإشارة إليه، وعبر العباءة المصنوعة من أعلام مختلف الدول، هناك تلك القائمة بأسماء الحوت في عدد من اللغات الأوربية «اليونانية واللاتينية والأنجلوساكسونية والدانمركية والهولندية والسويدية والإنجليزية والإسلندية والفرنسية والإسبانية» وتسمياته بلغات أخرى غير أوروبية كالعبرية والفيجية والأروانجونية، بالإضافة إلى ملاحقة تسمية الحوت وأصولها بالنسبة للإنجليزية، وما فعله المترجم الدكتور إحسان عباس بملاحقة ما يوازي عملية التسيمة نفسها في العربية: «هويل.. اشتقاق مباشر من الهولندية أو الألمانية، ففي الألمانية «ويلن» والصفة منها ويليان وتعني «يلتوي» أو «يلتف». قاموس رتشاردسون» وفي هامش المترجم نقرأ: «دخلت كلمة (قاطوس) اليونانية/اللاتينية في اللغة العربية، إلاً أن بعض المصادر أوردتها خطأ بالفاء (انظر مثلاً حياة الحيوان للدميري) وكذلك كلمة (البلينة) عرفها الأندلسيون فقد لقب سعيد بن عثمان القرشي بالبلينة (جذوة المقتبس للحميدي - 214) قال

ابن سعيد: البلينة حوت كبير يعرف بدابة البحر (المغرب 193: 1) وتعرّب لفظة WHALE في المصادر القديمة على صور مختلفة منها: الفال والوال والأوال والأفال»[40].

وما سبق نقله عن الترجمة العربية لـ «موبي ديك» لا يجوز فصله عن النص الروائي رغم استقلاله في صفحة بدت في العربية منعزلة أو مقطوعة عن اتّصالها المباشر ببقية مكونات النص، وإلى جانب ذلك تضم النسخة العربية إشارات إلى صعوبة ترجمة مفردات قدمت إلى الإنكليزية من لغات أخرى في طليعتها الفلمنكية، أي الهولندية، وخصوصاً في إطار مسميات أجزاء دقيقة من عالم المراكب والسفن في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، بالإضافة إلى تسمية الأدوات والأعمال الخاصة بمهنة صيد الحيتان، وبقيّة العمليات الصناعية التي يستلزمها استخراج زيتها على ظهر سفن الصيد، ثم عمليات تعبئته وتخزينه.

لا شك في أن ذلك التنوع اللغوي داخل الإنكليزية الأمريكية في موبي ديك سعى إلى مقدار ما من اكتناه الصفة «العالمية» أو الأممية للقرن التاسع عشر من جانب، ولأمريكا بوصفها العالم الجديد الذي ضم شعوب العالم القديم وأعراقه من جانب آخر، فإذا كان هذا هو حال القرن التاسع عشر، وحال روايته في مواجهة التنوع الثقافي واللغوي الذي شكّله الآخرون على أرض العالم الجديد، فكيف الأمر مع القرن العشرين الذي حوّل العالم بواسطة ثورة الاتصالات والمعلوماتية إلى قرية صغيرة؟ قرية تضج بتنوّع عجيب من الثقافات واللغات والانتماءات التي كثّرت عدد الآخرين، وكثّرت عدد اللبوسات التي تتّخذها الصفة الجوهرية في الآخر لجعله آخر إلى أرقام تفوق

(40) موبي ديك - هرمان ملفل - ص 10.

إمكانيات الحصر الدقيق، فالعيش الضيق المحدود في الزمن القديم - جغرافياً ومعرفياً - كان يفرض بصورة موضوعية تقليص مساحة الدائرة التي تتشكل منها فكرة الآخر على مستوى عدد الذين يمكن انضواؤهم تحت الصفة الآخرية، وعلى مستوى الصفة الجوهرية التي لا بدَّ من أن يحوزها الآخر ليكون آخر.

وبالمقابل فإن اتساع الدائرة الراهنة على صعيد أمكنة العيش وأمكنة التحرّك، وعلى صعيد المعرفة وسّع المساحة التي تتشكل منها فكرة الآخر توسيعاً مذهلاً، على مستوى الطبيعة الجوهرية لفكرة الآخرية، و المستوى العددي للمنضوين في الآخرية. ففي الجاهلية على سبيل المثال كانت الآخرية تتشكل من القبائل العربية الأخرى في مقابل الذات الجمعية لابن القبيلة، وسرعان ما اتّسعت دائرة الآخرية قدماً مع اتّساع المناطق التي صار العرب يعيشون فيها، ويعرفونها منذ الفتح وحتى الآن.

والآن صار من العسير حصر أعداد الآخرين على المستوى العالمي بالنسبة لأية أنا جمعية أو فردية، والأصعب من ذلك، أو الأكثر إغراقاً في الاستحالة، تحديد النقطة أو الحدّ الذي تبتدئ منه آخرية الآخر، من غير أن يغيب عن الذهن في هذا السياق أن ثورة الاتصالات والمعلوماتية مهّدت السبيل لكي يكون بشر العالم كلهم يشكلون أنا إنسانية جمعية كبرى، في مواجهة مجاهيل الكون، وما يُحتمل أن يضمه من كائنات حية أو عاقلة أخرى، تسعى الآن السينما الأمريكية بدأب منقطع النظير إلى تجسيد ما تتخيّله من تلك الكائنات سينمائياً، وتسعى أيضاً إلى إقناع أبناء كوكب الأرض بضرورة الانصياع إلى القيادة الأمريكية «البوليسية التكنولوجية الأخلاقية الرشيدة» لمحاربة تلك الكائنات المتخيلة الخطيرة، مثلما دعتهم سابقاً - وما زالت تدعوهم -

إلى الانصياع لها لإبادة المتوحشين من الهنود الحمر، وسواهم من الشعوب المنتمية إلى الماضي. ومثلما تدعوهم الآن أيضاً للالتفاف حولها، والانصياع المطلق لها لكي يحارب الأنا نفسه في سبيل تعميم الأنموذج الأمريكي الفاضل على العالم.

فكأنّ الآخر يتحيّز في الماضي الذي شكّل عقبة على طريق رفاه الكاوبوي الأمريكي وتعطّشه إلى السيطرة واستغلال العالم، ويتحيّز أيضاً في تلك الكائنات المستقبلية المتخيّلة التي لابدّ للبشرية من أمريكا في سبيل مواجهتها وتدميرها.

يمكن الذهاب إلى أن روح العصر تكمن في هذا التنوع الآخري الهائل الذي يتشكّل منه عالمنا الحالي، ويزيده إثارة، ويعاظم طرح تحدياته على الوعي التباساتُه المتواترة بالأنا، والإشكالات الحضارية الراهنة المتمثّلة في مجمل مآزق الهوية وأزمات الانتماء، وخصوصاً في ظل هذه المتغيّرات المتسارعة على الصعيدين المحلي والعالمي،والتي أدّت إلى نبذ ثوابت كثيرة كانت راسخة وقارّة في أعماق الإنسان، أو تفريغها من مضامينها، في أطر الانتماءات الوطنية والقومية والحزبية والأيديولوجية والدينية والمذهبية و ما إلى ذلك، فصار السؤال بشأن ماهية الأنا سؤالاً من غير إجابة شافية، أو بالأحرى صارت أية إجابة عاجزة بالضرورة عن أن تكون كلّية الإجابة، فأنظمة القمع البوليسي التي حجبت عن بعض مواطنيها فرصة العيش الكريم، أو حتى العيش خارج المعتقلات دفعت أولئك المواطنين مرغمين إلى المنافي الإجبارية في أوروبا وأمريكا، وبعضهم اكتسب جنسية البلد الذي نُفي إليه واكتسب مع الجنسية حقوقها القانونية التي تساويه بأبناء البلد الغريب على معظم الأصعدة، إن لم يكن كلها، من غير أن يقطع صلاته مع وطنه السوري أو المصري أو العراقي أو إلخ. . .، فالتبس مفهوم

الانتماء الوطني في هذه الحال بمفهوم المواطَنة الجديدة التي يعيشها فعلياً بشكل يومي في الوطن الجديد، وما يصح على فكرة المواطَنة والانتماء الوطني يصحّ على سواها من الانتماءات الأخرى، وربما كانت معايشة مأزق المواطنة أكثر يسراً من بقية مآزق الهوية والانتماء.

وتتناول «بلاد الثلوج» للروائية اللبنانية رينيه الحايك جوانب من التمزّقات التي عاشها جيل، أو أجيال من المهاجرين اللبنانيين إلى بلدان القارتين الأمريكيّتين، وبقية بلدان العالم، إمّا تحت ضغط الحاجة الاقتصادية، أو تحت ضغط الحرب الأهلية الأخيرة في لبنان، ويتجلّى ذلك التمزّق الذي لم يعِه - وربّما لم يشعر به - إلاّ القلة القليلة تمزّقاً، أو تشتّتاً لغوياً، يتّخذ شكل المفارقة السوداء، حين يصبح استعمال العربية في كندا، وسواها من بلدان الاغتراب وسيلة لتوكيد الذات الجمعية، والإحساس الفعلي بها، بينما يتحول الإصرار على الانصراف عن العربية في لبنان وسيلة للهرب من تلك الذات، ومن كل ما يبدو مرتبطاً بفكرة العروبة والانتماء القسري للمنطقة العربية، بوصف استعمال اللغة الفرنسية - والإنكليزية مجدّداً - وسيلة مُتاحة وميّسرة للخروج من مأزق الانتماء الراهن، والحرص على انتماء آخر، حتى لو بدا انتماء مجازيّاً، أو انتماء من طرف واحد «لبناني» بوصف الطرف الآخر «الفرنسي» غير معني بهذا السعي للانتماء إليه، وقد يكون رافضاً لعملية الانتماء: «أفكّر وأنا أسمعها تخاطبني أنها ليست مضطرة إلى استخدام الفرنسية إذا كانت لا تجيدها. لكنني حين أجلس ثانية، وأقلب المجلات المرصوفة فوق طاولة عريضة وواطئة، تتناهى إليّ أحاديث العجائز والشبان والأولاد الصغار مع أمهاتهم كلها بالفرنسية، لا أسمع أية كلمة بالعربية طوال فترة انتظاري.

في كندا لم نكن نتكلّم إلاّ العربية فيما بيننا. في الأماكن العامّة تمنحنا شعوراً بالحرّية وبالسرّية. نرفع صوتنا، نقول كلّ ما يخطر لنا.

شعور حلو أن لا يفهم لغتك أحد. هذا طبعاً قبل أن تعجّ مونتريال بآلاف اللبنانيين»[41].

وبالنسبة للروايات التي سعت إلى التعبير عن تنوع ثقافات العصر والتباساته العديدة من خلال تنويع اللغات المستعملة في الرواية، أو اللجوء إلى أكثر من لغة لإنجاز عملية السرد، فنحن لا نظفر برواية فعلت ذلك أو بعض ذلك على صعيد الرواية العربية، وفي الرواية العالمية نماذج نادرة سعت إلى فعل ذلك، من بينها بعض أعمال سلمان رشدي «كأطفال منتصف الليل» و«العار» و«الآيات الشيطانية» التي تعرّض فيها جميعاً إلى مقدار غير يسير من مآزق الهوية وتمزّقات الانتماء التي يعيشها المسلمون الهنود، في إطار علاقاتهم بالجغرافيا والتاريخ الهنديين، والعقيدة الإسلامية وصلاتها بالثقافة العربية، واختلاط ذلك بالأصل المغولي «النبيل» الذي يزعمه بعض مسلمي الهند لنفسه، بوصف المغول يحتكرون قدراً كبيراً من فضيلة نشر الإسلام في شبه القارة الهندية خلال حكمهم لها الذي دام حوالي ثلاثة قرون، بالإضافة إلى الهوية البريطانية الراهنة بالنسبة للذين يعيشون في بريطانيا.

ومن التعبيرات الفنية الساعية إلى قول ذلك، أو قول بعضه، إطلاق اسم (سفيان محمّد) على المحامي "المسلم البريطاني الهندي الذي يمكن أن يكون ذا أصل مغولي في «الآيات الشيطانية»، والمفارقة تكمن في الجمع بين مقطعي الاسم «سفيان ومحمد»، وانفتاح ذلك على تاريخ صدر الإسلام، والعلاقة التصادميّة في حدّها الأقصى بين محمد بوصفه ذروة الهرم الإيماني الإسلامي، وأبي سفيان بوصفه تمثيلاً للقطب النقيض، ولكن تعدّدات الانتماء وتداخلاتها لدى المسلم

(41) بلاد الثلوج - رينيه الحايك -

الهندي الذي يعيش في بريطانيا، ومحدودية صلته بالثقافة العربية الإسلامية، جعلت «أنا» ذلك الإنسان «أنا» مركبة ومعقّدة ومكوّنة من جملة استلابات يتصدّرها استلابه - ومن وجهة نظر «الآيات الشيطانية» - أمام الثقافة العربية، أو أمام الإسلام وفق فهمه الهندي أو الآسيوي ذي اللغة الأخرى، والثقافة الأخرى، والتطلع المختلف - في حال كان الأنا مُمَثلاً افتراضياً بالأنا العربي المسلم - فلم يستطع ذلك الآسيوي الهندي أن يفرّق بين محمد وعدوه اللذين اجتمع اسماهما في مسمى شخصية واحدة «سفيان محمد»، بحيث تضيع في ذلك الاسم حدود الأنا، وتتماهى مع حدود الآخر وأبعاده[42].

ولم تقتصر أعمال سلمان رشدي الروائية على التباسات الهوية، والتباس الأنا بالأنا، والآخر بالآخر، على مستوى تسمية شخصية روائية، بل تعدى ذلك إلى تخلّل أعماله المكتوبة بالإنكليزية كلمات ومفردات عربية دخلت اللغة الأوردية وبعض لغات شبه القارة الهندية، وأخرى تنتمي للمخزون والتنوّع اللغوي الكبير القائم هناك، مثل كلمة «تكلّف» الموجودة بلفظها العربي في «العار» بالإضافة إلى ما هو معروف بخصوص التشكيل اللغوي الإنكليزي في «الآيات الشيطانية» التي اجتمعت فيها الإنكليزية الكلاسيكية الراقية، والإنكليزية المعجمية المقعّرة، والإنكليزية المحرفة الخرقاء التي يتحدث بها الهنود، أي الإنكليزية المحكيّة على الطريقة الهندية[43].

---

(42) ذهنية التحريم - د. صادق جلال العظم - ص 275 وما بعدها. وقد ترجمت (الآيات الشيطانية) إلى العربية في طبعة غير موثقة، خالية من اسم المترجم والجهة الناشرة، ومطبوعة على الآلة الكاتبة، وفيها كم كبير من الأخطاء الطباعية.

(43) العار - سلمان رشدي - ت. عبد الكريم ناصيف - مكتب الخدمات الطباعية - دمشق - ط(1) 1985 - ص 89.

تبلغ تشظيات الأنا، وتشظيات الآخر حدوداً متطرفة في رواية جيمس جويس «فينيغانز ويك» أو «يقظة فينيغانات» التي يعيد فيها جيمس جويس «بناء العالم من ذراته المتناثرة»[44]، فبطل القصة آدام ويسمى عدة أسماء، بالإضافة إلى أننا «يمكننا أن نتبين ثماني وعشرين فتاة وهنّ صديقات إيزابيل، وهي التاسعة والعشرون، وتعتبر الفتيات امتداداً لإيزابيل»[45]، فلا يحكم التشظّي وتعدّد الأنوات شخصية آدام بل يتعداها إلى الشخصيات النسائية كما هو واضح،وقد أشار الدكتور طه محمود طه مترجم «عوليس» ومؤلف كتاب «موسوعة جيمس جويس» إلى أنّ «عوليس» ضمّت عدداً من المستويات اللغوية اللافتة، بالإضافة إلى غناها بكلمات كثيرة من غير الإنكليزية، لكن «فينيغانز ويك» هي الأكثر لفتاً للنظر بهذا الخصوص، فهي تضمّ مقاطع ومفردات من أكثر من خمس وعشرين لغة، من بينها العربية، وفيها يعيش فينيغان حيوات عدّة، ويتقلّب بين ثقافات وانتماءات عدة، ويعيش في الرواية يقظات عدة، يتغيّر اسمه في كل منها، ولذلك جاء اسمه على غلاف الرواية بصيغة الجمع، فهو لم يكن «فينيغان واحد» بل «عدة فينيغانات».

وواضح ما الذي تعنيه دلالات ذلك في إطار تشظّيات الأنا إلى عدد من الأنوات التي ظلّ كلّ منها «أنا» رغم التباسها في الحدّ الأقصى للصفة الآخرية، حين يصير للأنا حياة أخرى تحت اسم آخر، في ظل ثقافة أخرى وانتماء آخر، ولكنه مع ذلك يظل أنا مهما تعدّدت تلك اللبوسات التي عبّرت عن تعددها - من جملة ما عبرت بواسطته - بواسطة تعدد اللغات داخل الرواية الواحدة، حيث «يصبح من العسير

---

(44) موسوعة جيمس جويس - د. طه محمود طه - ص 643.

(45) نفسه - ص 645.

التعرف على هوية الفرد الواحد أو تعريفه أو تحديده. ولغة القصّ تعكس بوضوح هذا التغيّر المستمرّ، وتتكوّن من لغة الألفباء - حروف الألف باء - التي تشتمل على تورية متدفقة ومقبوسات مهروسة مجروشة وكلمات مخبوصة مختلطة، ويضطر جويس أحيانا إلى اختزال بعض الكلمات واعتصارها إلى مقامها المشترك»[46]. وهذا جميعه يفضي بنا إلى استذكار ما قاله ابن عربي بشأن تشظّيات الذات، رغم صفتها الوحدانية: «تعددت المرايا والمشاهد واحد».

(46) نفسه - ص 145.

الفصل الثالث

سرد الشخصيات الغربية

ذمّ الدمستقُ عينيه وقد طلعتْ سود الغمام فظنّوا أنّها قزعُ
إذا دعا العلج علجاً حال بينهما أظمى تفارق منها أختها الضلعُ
قلْ للدمستقِ إن المسلمين لكم خانوا الأمير فجازاهم بما صنعوا
– المتنبّي –

فسلْ بِرْدَساً عنا أخاك وصهره وسلْ آلَ بَرداليس أعظمكم خطبا
وسلْ قرقواساً والشميشق صهره وسلْ سبطة البطريق أثبتكم قلبا
وسلْ آل بهرامِ وآلَ بَلنْطَسٍ وسلْ آلَ منوال الجحاجحة الغلبا
وسلْ بالبرْطَسيس العساكر كلّها وسلْ بالمنسطرياليس الروم والعربا
ألمْ تفْنِهِمْ قتلاً وأسراً سيوفنا وأسد الشرى قدنا إليك أم الكتبا
– أبو فراس الحمداني –

كنت ألهو باحتضاري
كنت أبني ملكوت الآخرين
بغباري

–أدونيس–

1 - مدخل

استأثرت العلاقة بين الشرق والغرب، بين العرب وأوروبا، بالمحاور الفاعلة لعدد من الروايات العربية منذ بداية عهد العرب بالرواية[1]، ضمن شكلها الحالي، وليس عبر أشكال السرد التراثي ونويّاتها المعروفة في كتب السِّير والتراجم والأدب والأخبار[2]. وكثيراً ما لجأ الروائيون إلى تناول هذه العلاقة من خلال تناول شخصيات غربية مختلفة، استأثر بعضها بلعب دور الشخصية المحورية في بعض الروايات، وانضم بعضها إلى الشخصيات الأبرز في ممارسة الفعالية الروائية في روايات أخرى.

وقد توزّعت الشخصيات الغربية في الرواية العربية، على اختلاف تواريخ صدورها بين مكانين رئيسيين: الأول: أوروبا في الروايات التي دارت أحداثها في بلدان أوروبية، كـ«عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم، والحي اللاتيني لسهيل إدريس، وموسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، وقصّة حب مجوسية لعبد الرحمن منيف..» والثاني: البلدان العربية أو الشرقية كـ«سباق المسافات الطويلة لعبد الرحمن منيف، واللاز للطاهر وطّار، ومسك الغزال لحنان الشيخ..» وانفردت «السفينة» لجبرا إبراهيم جبرا بعزل مكان اللقاء بين الشخصيات العربية والغربية عن أوروبا والوطن العربي، والبلدان الأخرى، وتقيمه على

(1) منذ حملة نابليون على مصر، دخلت العلاقة مع الغرب إلى التآليف الثقافية العربية التي سبقت الرواية في الظهور كـ«مظهر التقديس في ذهاب دولة الفرنسيس» للمؤرخ عبد الرحمن الجبرتي، و«تخليص الإبريز في تلخيص باريز» لرفاعة الطهطاوي.

(2) للاطلاع على ملامح من القص التراثي العربي يمكن الرجوع إلى «السردية العربية» لعبد الله إبراهيم، و«في الرواية العربية» لفاروق خورشيد، على سبيل المثال.

سفينة في البحر الأبيض المتوسط الذي يشكّل مجالاً مكانياً مزدوجاً، وربّما زمانياً مزدوجاً، للفصل واللقاء بين أوروبا والعرب، وكأنّ السفينة رغم واقعيتها التي تحمل إمكانية التحقّق، في الواقع والتخييل الروائي انعدامٌ للمكان أو مكان مطلق، مزدحم بالدلالات.

وتحسن الإشارة في هذا السياق إلى وجود روايات عربية يحضر فيها الغربيون بأعداد كبيرة ومتنوعة «كنجمة أغسطس» المزدحمة بمجموعات العمل الروسية والسويدية، أو المجموعات الكبيرة من جنود المستعمرين في الروايات التي تناولت قضايا النضال الوطني وحروب الاستقلال، ومثل هذه المجموعات لن تستدعي التوقف والدراسة، لأن البحث يعنى بالغربي بوصفه شخصية روائية، لها فعلها المميز، وحركيتها وتأثيراتها المختلفة في صنع النسيج الروائي.

2 - ما الذي تضيئه دراسة الشخصية؟

يحسن التفريق في دراسة الشخصية بين دراستها من وجهة نظر الفلسفة وعلم النفس، وبين دراستها في الإطار الفني. وتقتضي المنهجية ألا يكثر اللجوء إلى المناظير غير الفنية على الرغم من قوّة التواشجات بين الفلسفة والفن.

فالشخصية قبل كل شيء «مقولة من مقولات القيمة، وهي تحقيق لغاية وجودية، أما الفرد فلا يفترض بالضرورة مثل هذه الغاية. وهي أيضاً رمز على التكامل الإنساني والقيم الدائمة، وهي شاملة إذ تستوعب الروح والنفس والجسم جميعاً»[3]. إن نزع الصفة الفردية عن مفهوم الشخصية أهم ما يمنح دراسة الشخصية، فلسفياً وفنياً، قيمتها،

---

(3) العزلة والمجتمع - نيكولاس برديائيف - ت. فؤاد كامل - مراجعة علي أدهم - المنشورات الجامعية - طرابلس- لبنان - ط(1) 1985 - ص 148.

فالشخصية إضافة إلى ما سبق ذكره مركّب إنساني اجتماعي، يحكمه اتّساق - ليس متجانساً بالضرورة عضوي وبيئي وثقافي شامل، فتنضوي تحت «العضوي» الملامح الشكلية والنفسية، والبنية الجسدية والجنس. وتنضوي تحت «البيئي» مجمل العناصر الجغرافية والتاريخية والانتماء القومي والعرقي، وما إلى ذلك. ويشمل «الثقافي» كل البنى التي ينطبق عليها مفهوم «ما فوق العضوي» في السلسلة التصاعدية التي اقترحها سبنسر لتوصيف الوجود وتسييره: «اللاعضوي، العضوي، ما فوق العضوي»[4]، وبتعبير آخر: يشكّل «الثقافي» كامل كتلة القيم والمعارف والعادات والتقاليد والأعراف التي تتضافر لطبع الشخصية بمقادير متفاوتة من كل منها.

ينزع الفرد عموماً خلال تجربة التثقيف إلى تبنّي الشخصية النموذجية التي ترسمها بيئته أو جماعته، ولذلك يمكّننا تحليل الشخصية المتحقّقة في الواقع من الإشراف على مقادير من العناصر المجتمعية والبيئية التي ينتمي إليها الفرد/ الشخصية موضوع التحليل، ويمكّننا أيضاً من الوقوف على مقادير من عناصر ما يسمى بالعقلية الجماعية السائدة، ومما يدعى «عقلية الجماهير». وإذا كان تحليل الشخصية الواقعية يمنحنا ذلك كله، فكيف ستكون الحال مع الشخصية الفنية؟ فأي فنان - روائي أو غير روائي - ومهما كانت سويته، يحاول أثناء رسم الشخصية أن يحشد عبرها أكبر كمية من القيم والعناصر والملامح النفسية والسلوكية التي يراها متحدّرة إلى الفرد من المجتمع، لتصبح الشخصية بالتالي نافذة يمكن التطلّع منها إلى مساحات واسعة من الواقع الحياتي، ويمكن أن تكون أيضاً مِسبراً يساعدنا في التعرّف

---

(4) الأنتربولوجيا الثقافية - هرسكو فيتز - ت:د. رباح النفاخ - وزارة الثقافة - دمشق - ط(1) - 1973 - ص 13.

إلى التراكب الشاقولي لمجمل القضايا الأخرى التي يعجز عنها التجوال الأفقي.

الشخصية على هذا الأساس تتجاوز الفرد وتتضمنّه في آن واحد، إنها «التحقّق الذي يتم داخل الفرد لفكرته»[5]، ومن الطبيعي أن تتشكل الفكرة - الفردية أو العامّة - من عدد من الأفكار الجزئية التي تتقاسمها الجماعة التي ينتمي إليها الفرد بأنصبة متفاوتة، فحين نتحدّث عن الشخصية، فمن المهم أن «ندركها على أنها كل وليست جزءاً، بل ولا يمكن أن تكون جزءاً في لحظة من اللحظات، وهي لا يمكن أن تكون جزءاً بالنسبة للمجتمع، أو بالنسبة لأي كل عام، إنّها تمثّل أعلى مكان في سلم القيم، غير أن قيمتها العليا تفترض مضموناً كافياً يتجاوزها»[6].

وفيما يتعلق بالرواية، فإن الشخصية فيها تشكل بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها، أو تجاوز مركزيتها، فالرواية أكثر الأجناس الأدبية ارتباطاً بالشخصية، لا يقاربها في ذلك سوى المسرحية التي سبقت الرواية إلى الظهور بمئات السنين، وبقيت حتى بدايات عهد الفن الروائي بالتبلور والانتشار تستأثر بتقديم الشخصيات، وبقيت تنوع أساليب تقديمها وتحسّنها إلى أن أصبح إتقان رسم الشخصية معياراً رئيسياً للحكم على المسرحية، وعاملاً في نجاحها وانتشارها، ولا أدلّ على ذلك من التذكير بشخصيات شكسبير في مسرحياته الخالدة: «هاملت، ومكبث، وعطيل، والملك لير.. على سبيل المثال». ولكن المرونة الكبيرة للرواية بوصفها جنساً أدبياً، والحرية التي يمتلكها الروائي في تشكيل عوالمه ورسم شخصياته، جعلتا «الشخصية الأدبية»

---

(5) العزلة والمجتمع - ص 150.
(6) نفسه - ص 161.

أكثر اقتراناً بالرواية من المسرحية، فالرواية «جنس أدبي يلتهم كل ما يقدم إليه»[7]، وهذا ما يتيح للروائي بذل ما يريد من جهود، واستثمار ما يشاء من وسائل معرفية وتقنية، في سبيل تمكينه من تحقيق بعض التفوّق في رسم شخصياته. بينما تضيع الشخصية المسرحية غالباً ضمن زحمة عناصرالفرجة والمؤثّرات الأخرى المعتمدة في العرض المسرحي، ولذا امتلأت الثقافة الإنسانية بشخصيات روائية عظيمة، تستطيع كل منها أن تكون تكثيفاً، وعرضاً، لجَمْلة من المفاهيم والأفكار والقِيم وغير ذلك، مثل: «راسكولنيكوف في الجريمة والعقاب، والأخوة كارامازوف في الرواية التي تحمل الاسم نفسه، وآنا كارنينا في الرواية التي تحمل الاسم نفسه أيضاً، وغوريو في الأب غوريو، وإيما بوفاري في مدام بوفاري، والقبطان آخاب في موبي ديك، والسيد أحمد عبد الجواد في ثلاثية نجيب محفوظ، وغيرهم، وغيرهم..».

إن دراسة الشخصية الروائية من أهم الوسائط الرامية إلى إضاءة عوالم الرواية عبر مستويين:

الأول: فني جمالي، إذ يدخل رسم الشخصية في صلب ما يعطي الرواية قيمتها الفكرية والجمالية، وبلغ من عناية الروائيين برسم الشخصية أنها اعتُمدت أساساً لتصنيف بعض الأنماط الروائية، فعرف الاصطلاح الأدبي «رواية الشخصيات» التي استخدم فيها الروائيون براعتهم الحرفية، وخبراتهم المعرفية لعرض شخصيات تمتلك قابلية الرسوخ في ثقافة الإنسان، فقد كان الروائيون«يشعرون أن في الشخصية

---

(7) أصول الرواية ورواية الأصول - مارت روبير - ت: وجيه الأسعد - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ط(1) 1987 - ص 39.

دائماً شيئاً شيّقاً»[8]، وفي هذا السياق يماهي هنري جيمس بين الشخصية والأحداث التي لا تصير الرواية روايةً بدونها «فما الشخصية سوى تمثيل للأحداث، وما الحدث سوى تمثيل للشخصية»[9]، وتذهب فيرجينا وولف إلى أبعد من ذلك إذ تعتقد أن «جميع الروايات تعالج الشخصية، وأن الشكل الروائي - هذا الشكل الأخرق - كثير الكلام، غير الدرامي، الثري المرن الحي إلى هذا الحد - قد خُلق من أجل التعبير عن الشخصية، وليس للتبشير بالعقائد أو التغني بأمجاد الأمبراطورية البريطانية»[10].

والثاني: فكري معرفي، وقد تقدمت الإشارة إليه عبر نفي الفردية عن الشخصية، وعدّها نافذة للإطلالة على البنى المتجاورة في القطاع الإنساني الاجتماعي الذي تشمله الإطلالة، ومسبراً يمكننا من معرفة التراكب الشاقولي في القطاع نفسه.

3 - بعض الشخصيات الغربية في الرواية العربية.

الروايات العربية التي تتناول شخصيات غربية تُقوّل هذه الشخصيات نظرتنا إلى نظرة الغرب إلينا بشكل رئيسي، وليس النظرة الموضوعية التي يلتزمها الغرب تجاهنا، فتلك النظرة - المفترضة - حاولتها روايات غربية تناولت المشرق العربي «كرباعية الإسكندرية للورنس داريل، والغريب لألبير كامو، وجنة على نهر العاصي لموريس باريس، على سبيل المثال». مع ضرورة الإشارة إلى أن الروايات

---

(8) نظرية الرواية في الأدب الإنكليزي الحديث - جيمس، كونراد، فرجينيا وولف، لورنس، لبوك - ت. أنجيل بطرس سمعان - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ط(1) - 1971 - ص 171.

(9) نفسه - ص 181.

(10) نفسه - ص 181.

العربية التي نعنى بها الآن تتضمن مقادير مهمة من الموضوعية في معاينة نظرتنا إلى الغرب، بما في ذلك تعيين نظرتنا إلى نظرته إلينا، وخصوصاً في سياق توخّي الدقة في استثمار الحقائق التاريخية، والامتناع عن مخالفة الواقع الموضوعي، والابتعاد عن الافتراء عليه، أو تحميله بما لا يحتمل، ولجوء بعضها إلى استثمار الوثائق، ويدعم هذا التوجّه أن معظم كتاب الرواية العربية في العقود الأخيرة من القرن العشرين يمتلك ثقافة مميزة في العمق والشمول، وخصوصاً في الجانب السياسي، خلافاً لما كان الأمر عليه قبلئذ، كما في «عصفور من الشرق» التي حاولت تقديم ما تمنّى أن تكون عليه نظرة الغرب إلينا، بدلاً من المعاينة الفعلية لتلك النظرة.

وبسبب ضخامة المادة الدرسية المتوافرة، وتوخّياً لتجنّب التكرار، سأحاول الإشارة إلى الشخصيات الغربية بإيجاز، مكتفياً بتحليل شخصية «بيتر ماكدونالد» في «سباق المسافات الطويلة» لجملة اعتبارات تتلخّص في أهمية ما تتناوله الرواية في المرحلة التاريخية والمكان، وفي سويتها الفنية العالية، وفي تشعّب القضايا السياسية والفكرية التي تتناولها الرواية بغزارة وعمق.

3/ 1- سوزان في «مسك الغزال»[11].

أبرز ما تطالعنا به «مسك الغزال» لحنان الشيخ من لبنان، أنها تتناول العالم من خلال أربع شخصيات نسائية «سها ونور وسوزان وتمر» تتقاسم صنع الأحداث وسردها وعناوين الفصول، وقد أدّى رسم هذه الشخصيات بيد «أنثى» إلى إعطائها مقادير إضافية من الصدق الفني، والحرارة الخاصة التي يمكن أن تنشأ عن المشاركة في الانتماء

---

(11) مسك الغزال - حنان الشيخ - دار الآداب - بيروت - ط(1) - 1988.

إلى «الجنس الأنثوي»، مع الإشارة إلى وجود شخصيات نسائية في الأدب العالمي ضاجّة بالصدق الفني، وتمتاز برسمها المتقن بيد كتاب ذكور مثل«إيما بوفاري، وآنا كارنينا» على سبيل المثال.

«سوزان» في الرواية هي الشخصية الثالثة في ترتيب عناوين الفصول، والثانية في استئثارها بالعدد الأكبر من الصفحات، وهي أمريكية قدمت مع زوجها الأمريكي العامل في دولة بترولية عربية، ترمي الكاتبة من إغفال تسميتها إلى عدّها نمطاً للدول البترولية الأخرى، وتغرق سوزان في علاقة «شغف جنسي» بمعاذ «العربي» المتزوّج والموظّف المهم في بلده، ويصل شغفها به حدّ طلب الانفصال عن زوجها الأمريكي لتصير «زوجة ثانية» لمعاذ، لكنه يُصاب بمرض جنسي، التقطه أثناء وجوده في «سيرالانكا» ونقله إلى زوجته، ومنها إلى جنينها الذي ولد مصاباً بالمرض، فكان ذلك سبباً في أن تقلع سوزان عن فكرة الزواج.

مما يمكن أن يؤخذ على الرواية بعض إسرافها في المسائل التفصيلية للشؤون الجنسية، وكأن بطلاتها الأربع لا شأن لهن سوى إدمان التفكير بنصفهنّ الأدنى، وربما كان ذلك متعمّداً بوصفه ناتجاً آليّاً للكبت التاريخي، والجوّ الحريمي المغلق، وعزل المرأة عن ميادين العمل بالنسبة للعربيات، لكن حمّى الجنس انتقلت إلى سوزان الأمريكية.

استطاعت الرواية أن تقدّم سوزان بوصفها أنثى مُطْلقة «بتسكين الطاء» أكثر مما سعت إلى تقديمها أنثى أمريكية، أو زوجة رجل أعمال أمريكي في الخليج، وفي هذا السياق يجب أن يُسجّل للرواية نجاحها في تقديم شخصية روائية من لحم ودم، تزحمها الهموم الحياتية حتى التخمة في بعض الأحيان، ولا تستطيع الخروج من أزمتها الناشئة عن انزوائها في منزلها، المنزوي في مدينة منزوية، من دولة منزوية في

خريطة العالم، وفي إحدى زوايا الحضارة، عبر صرامة القوانين التي تمنع النساء من الظهور أمام الرجال، فلم تجد هذه الأمريكية سوى إسرافها في شغفها الجنسي بمعاذ سبيلاً للخروج مما كانت فيه.

وسوزان «الأمريكية» تبدو في الرواية مختلفة عن الأوروبيات اللواتي لا يخفين استعلاءهن على سواهن إلا في حالات قليلة، فهي عملية بالمعنى «البراغماتي» تحاول إتقان الاندماج في محيطها الطارئ، ويبلغ بها اندماجها أنها تذهب إلى إحدى اللواتي يمارسن السحر والشعوذة من بنات البلد، في سبيل استعادة معاذ الذي بدا منشغلاً عنها، ولم يكن أمامها إلا الإيمان بفعالية الوصفة السحرية التي عادت بها من عند «الساحرة» فقد عاد إليها معاذ شديد الشغف، محموماً بالرغبة فيها، إلى درجة أنه لم يستطع انتظارها لفراغها من إعداد القهوة، فاضطرا إلى ممارسة اللعبة الجنسية واقفين في المطبخ(12).

ما يمنع العلاقة بين سوزان ومعاذ من اعتبارها علاقة حب أمران:

الأول: أنها رأت لدى معاذ فحولة خاماً فائضة عن الحدود المعتادة في محيطها الغربي، ومن «العملي» والمفيد له، ولها، استغلال تلك الفحولة، وامتصاص غزارتها الفائضة عن حاجة الزوجة الشرعية «بنت البلد»، وكأن امتصاص فائض الفحولة عنوان مبطّن، أو تصوير بلاغي مضمر لامتصاص الفائض البترولي العربي الزائد عن حاجة البلد.

والثاني: طموح سوزان الفردي لتكوين ثروة خاصّة بها، لا يشاركها فيها حتى زوجها، فقد أغرقها معاذ بالهدايا، لكنها في محصّلتها النهائية كانت تحت سقف تصوّراتها المستثارة بأحلام الترف والثراء الأسطوري المرتبط بأجواء «ألف ليلة وليلة».

---

(12) نفسه - ص 125.

في آخر المطاف يُصاب معاذ بالزهري، بسبب شراهته الجنسية، واختياره الجهة الخاطئة «سيرالانكا / الشرق» لاستثمار فائضه الفحولي، فكان قد ذهب قبلئذ إلى أوروبا بصحبة سوزان، وهناك عاشر المومسات، لكن أية منهن لم تنقل إليه أمراضاً. لقد انتَقَل المرض إلى البلد «المتخلف» من بلد آخر متخلف، أو أكثر تخلّفاً، وكأن من مقاصد الرواية أن تقول: الغربيون ينهبون خيرات البلد ويمتصونها حتى آخر قطرة لكنهم لا يدمرونها تدميراً كاملاً، أو يجهزون عليها، إنهم يقدمون السبب والعلّة، ويتركون لسواهم إنجاز ما تبقى من التدمير، مثلما فعلت سوزان بالاشتراك مع «المشعوذة / بنت البلد» بالتضافر مع سذاجة الزوجة والتكوين الفردي والاجتماعي لمعاذ، فعندما جرّب استثمار فائضه الذكوري بمعزل عن سوزان «الغربية عموماً، والأمريكية خصوصاً» أصابه العجز والمرض والانهيار.

تقدّم «مسك الغزال» إلى جانب ذلك، حالة فريدة من حالات تداخل «الأنوات» أي مجموعات الأنا، ويؤدي هذا التداخل إلى تداخل موازٍ لمواقع الآخرين، والتقنية السردية التي اعتمدتها الكاتبة في توزيع المناظير الرؤيوية. وسردُ الحادثة الواحدة بألسنة عدد من الشخصيات ليس جديداً، وسبقت الإشارة إليه في غير موضع، لكن اللافت لدى حنان الشيخ هو توزيع انتماء شخصياتها الأنثوية على مناطق مختلفة من العالم، البد الخليجي، ولبنان وأمريكا، وجمعت الكاتبة شخصياتها في مكان متحقق واقعياً هو البلد البترولي العربي، وفتحته على أوروبا وآسيا في زمنين متداخلين، عبر سفر معاذ إلى سيرالانكا وأوروبا بشكل خضع لقدر من التناوب أو التواتر، وتحققت حالة تداخلات الأنا من خلال توزّع انتماء الشخصيات بين الانتماءات القومية والإقليمية، فالأنا الأنثوية اللبنانية التي تمثّلها سهى - التي يمكن أن تكون سوريةً أيضاً - تتماهى مع شخصيتي نور وتمر الخليجيتين عبر اللغة الواحدة والشعور

العريض بالانتماء إلى أرومة قومية، أو عرقية واحدة، وفي الحد الأدنى إلى منطقة جغرافية وبيئية واحدة، ولكن سهى في الوقت ذاته، تفترق عنهما بالسوية الحضارية العامّة وانتمائها إلى مجتمع لا يحرّم الاختلاط بين الجنسين، خلافاً لما كان يخنقها في البلد البترولي الذي يؤدّي الكبت فيه - حسب الرواية - إلى إطلاق الرغبات المكبوتة بشكل جنوني بمجرّد أن تجد فرصة مؤاتية.

وسهى اللبنانية يمكن أن تكون سورية كما أسلفنا، فالرواية لم تذكر ما يدلّ صراحة على لبنانيتها، وملامحها المرسومة في الرواية تشي بانتمائها إلى لبنان، أو إلى مناطق سورية مختلفة، من غير أن يصح ذلك مع أي بلد عربي آخر، والأنا الخاصّة بها تتداخل أيضاً مع الأنا الخاصّة بالأمريكية سوزان، من خلال المظاهر الحضارية التي تحكم شكل المرأتين، ومن خلال الاشتراك في امتلاك بعض الآراء والرؤى التي تركّزت في الرواية حول التبرّم من مظاهر التخلف في البلد البترولي، وفي طليعتها منع الاختلاط وتحريم السفور. ويتركز الاختلاف بين سهى وسوزان في الموقف من تلك المظاهر، فقد بدت سهى متألمة جداً من ذلك، بينما بدت سوزان غير مبالية، بل بدت أحياناً أنها مسرورة ومغتبطة بما كان حولها من تلك المظاهر، وسهى كانت تجد نفسها معنية بما كان قائماً عبر غير طريقة، ولو لم تكن تجد نفسها معنية بصورة مباشرة أو شبه مباشرة بمظاهر التخلف لما استشعرت ما كانت تستشعره من ألم، وكأنها كانت ضمن الدائرة التي يشتملها المثل الشعبي المشهور: «من يحمل في رقبته شوكة فهي تخزه باستمرار»، ويتجسد شعور سهى بالانتماء المشترك مع نور وتمر، من خلال تقديم دعمها المعنوي لتمر من أجل أن تتجاوز قوقعتها وتخرج إلى النور والحياة، ومن خلال رفضها القاطع للاستجابة إلى الرغبات الشاذّة لنور، بينما حصرت سوزان همها في التهام ما تستطيعه من

ذكورة معاذ، وهداياه الثمينة بشراهة منقطعة النظير.

ومثلما تتداخل مجموعات الأنا عبر سهى، تتداخل كذلك مجموعات الآخر، فالآخر بالنسبة لها هو الرجل، الشريك الجنسي والنقيض الجنسي في آن واحد، والآخر أيضاً يتجسد عبر نساء البلد البترولي المنطويات على طاقة متفجرة ومكبوتة والرغبة بالخروج إلى الضوء والحياة، ويتجسد أيضاً عبر الأنثى الغربية التي بدا في الرواية أنها تفعل ما تريد، وتستجيب لأشدّ نزواتها تطرّفاً دونما وازع من شيء. والآخرون بالنسبة لسوزان كانوا مهمين بمقدار ما يشكلون لها إمكانية انتفاع، وبلغت مركزية الحالة النفعية لديها أنها أدرجت زوجها على قائمة «الآخرين» عندما بدر منه ما يشي بوقوفه عائقاً أمام تحقيقها للمزيد من المنافع.

2/3 - الضابط الفرنسي في «اللاز»[13].

تنضم «اللاز» للجزائري الطاهر وطّار إلى الروايات التي تنزع إلى هجاء الغرب بواسطة تأنيثه[14] إذا عُزل الشذوذ الجنسي السلبي للضابط الفرنسي المأبون عن مداليله ومحاميله الأخرى، فممّا ينفي عن الضابط مطلقيّة وضعه في الشذوذ تحوّله من أنثى في السرير إلى جلاّد متوحّش يتلذّذ بتعذيب ضحاياه أثناء التحقيق مع الثوار، وعمليات الانتقام من الفلاحين الجزائريين. الرواية تقرّ للضابط شذوذه وفقدان ذكورته، مقابل حقنها فائضةً في اللاز، فالضابط لديه ميول شاذّة أخرى تؤكد ما يتماشى مع تخنّثه، حين يفرض على بعطوش أن يضاجع خالته[15]

(13) اللاز - الطاهر وطّار - دار ابن رشد - بيروت - ط(4) - 1983.

(14) شرق وغرب رجولة وأنوثة - جورج طرابيشي - دار الطليعة - بيروت - ط(2) - 1979 - ص 18.

(15) اللاز - ص 78.

ليستمتع بمرأى المضاجعة، وبمضاجعة المحرّمات تحديداً.

لكن اللافت في شذوذ الضابط أنه يحصر علاقاته الجنسية مع الجزائريين، فعندما يهرب اللاز يأمر بعطوش أن يحلّ محل اللاز في السرير، مع أنه كان قادراً على إيجاد فرنسي يقوم بذلك، وهذا ما يستجرّ إمكانية عدّ العلاقة بين الضابط واللاز علاقة استغلالية امتصاصية، فالضابط يسمّي شذوذه مرضاً[16]، ويسمي مهمّة اللاز في سريره علاجاً، وسواء اعتبرت الروايةُ العلاقةَ بلسان الضابط مرضاً وعلاجاً بالمفهوم المحدد للمرض والعلاج، أو امتدّت بطرفي العلاقة إلى مطلقاتهما: الضابط إلى المستعمِر الفرنسي، واللاز إلى المستعمَر الجزائري، فإن تلك العلاقة تظل في إطارها الاستغلالي الامتصاصي بكل ما فيها من بشاعة وقبح، فلا يكتفي المستعمِر بأخذ كل شيء من البلد المنهوب، بل يريد - ويرى ذلك حقه - أن يمتثل المستعمَر المقهور إلى أكثر رغباته شذوذاً وابتعاداً عن الأشكال المعهودة للنهب والاستغلال في التاريخ الاستعماري.

مّما يمكن أن يضاف بخصوص شخصية الضابط أيضاً أن الرواية، ربما عمدت إلى تقديم مفهوم - مستحدث في الوسط الجزائري - للرجولة التي تفترق عن الذكورة من غير أن تتضمنها بالضرورة، بل يمكن أن تناقضها، فالضابط رغم تخنّثه، كان يقوم بما يراه واجبه على أكمل وجه، بل كان يقوم بأكثر الأدوار تعارضاً مع أنوثته النامية «تعذيب عتاة الرجال حتى الموت»، فالرجولة لا ترتبط هنا بفرط الذكورة، إنها تتضمن كثيراً من العناصر التي كانت لدى الضابط، رغم قذارة الدور الذي يؤدّيه تجاه الجزائريين، كإتقان العمل، والتفاني في أدائه دقيقاً وكاملاً، من غير أن تعيقه الرغبات، بالإضافة إلى إمكانية عدّ تزلّفه إلى

---

(16) نفسه -ص 70.

«الحثالة الجزائرية» من خلال مخاطبة الرغائب الدنيا، سبيلاً لجعلهم يمارسون الخيانة، مع حرص الرواية على دمج فكرة الخيانة بالقذارة والشذوذ، فارتبط التحوّل الإيجابي للآز بتحرره من سرير الضابط.

كان الجنود الفرنسيون أثناء فترة الاستعمار يغتصبون النِّساء الجزائريات، بوصفهنّ إمكانيةَ استغلال ونهب، وإذا احتاج أحدهم إلى الاغتصاب السلبي المعكوس، كالضابط في «اللاز» فجوهر الصورة الاغتصابية يظل نفسه، وفي هذا السياق من المستحسن الإشارة إلى أن رسم شخصية الضابط بالشكل الذي رُسمت فيه يشكل اتّهاماً للحضارة الغربية في مرحلتها الاستعمارية بسقوطها في تناقضات مريعة، وافتقاد هويتها الإنسانية، وعدّها «حضارة مخنّثة» تزعم تمسّكها بالإنسانية ذات النعومة المفرطة، وتنسب لنفسها احتكار دعاوى المحبّة والسلام، والعمل على تحضير الشعوب المتخلّفة، وترتكب بحقّ تلك الشعوب أبشع أشكال الإبادة الجماعية الممنهجة، لتظلّ آخر المطاف حضارة الغاية التي تبرر الوسيلة.

3/3 - كريستوفر كولومبس في «متاهة الأعراب في ناطحات السراب»[17].

هذه الرواية التي تفوح من جميع ثناياها مايسمى بالكوميديا السوداء تنضم إلى الروايات التي نجحت في تحطيم الأنماط السردية المألوفة في الرواية العربية، واستطاعت أن تنجح أيضاً في تغيير ما هو معتاد في رسم الشخصيات، فمفهوم «الشخصية التقليدي يتلاشى بمقدار ما يرتكز على فكرة الاستقلال الجوهري، أي الاستقلال عن

(17) متاهة الأعراب في ناطحات السراب - مؤنس الرزاز - المؤسّسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط(1) 1986.

نسيج التشابه، فكل ما يتضمّن الشخصية (الكنى والأسماء) قد وجد عرضة للتغيّر وعرضة لتعاني تحولات غريبة»[18]، فكريستوفر كولومبس كما ترسمه الرواية مجرد أمريكي، أمريكي فقط، هبط بالمظلة لاستكشاف بحيرات السراب المجهولة التي كان اكتشافها وقفاً على الأقمار الصناعية الأمريكية، ويتفانى في أداء مهمته إلى درجة تعريض حياته للخطر، حين يصعد المئذنة ويغطس في بحيرة السراب القريبة للتثبّت من أنها بحيرة حقيقية، معرّضاً بذلك جمجمته للتحطّم، وبعدئذ يتتالى صنع المعجزات على يديه وأيدي جماعته، ابتداء من استغلال السراب في أغراض صناعية عجائبية، مغلّفة بالسرية القصوى، وانتهاء بعزل زعماء القبائل عن قبائلهم وتحويلهم إلى أبطال خرافيين يتناسلون كالآلهة في الخرافة والواقع الحي.

وكريستوفر كولومبس كائن تجريدي، إذ بدا في الرواية من غير ملامح فردية، أو ملامح إنسانية معهودة، واسمه يتغيّر باستمرار، فمرّة يكون كريستوف، ومرّة مستر كريستوفر، ومرّة مستر كولومب، ومرّة كريستوفر فقط.. إلخ، وهذه التغييرات الشكلية الطفيفة التي تعمّدتها الرواية بشكل زاخر بالدلالة، تظل متمحورة حول الخيط الجوهري الذي ينتظم هذا الكائن التجريدي الأمريكي، الذي لا تغيب عن دلالة اسمه صلته بالشخصية التاريخية المعروفة «كريستوف كولومبوس» الذي كان يحرص فعلاً على أن يغير اسمه باستمرار في رسائله لملكي إسبانيا ومذكراته التي كتبها بشأن العالم الجديد الذي اكتشف وجوده، فالاسم ينحدر من عائلة المستكشفين الأوربيين الأوائل الذين افتتحوا العصر الاستعماري على مصاريعه كلها، ورغم ما قدّمه هؤلاء لحضارتهم

(18) قضايا الرواية الحديثة – جان ريكاردو – ت: صباح الجهيم – وزارة الثقافة – دمشق – ط(1) 1977 – ص 85.

الغربية، وربما للحضارة الإنسانية، من اكتشافات وإنجازات على مختلف الصعد، فهم الذين أسهموا في ترسيخ فكرة المركزية الأوروبية، والتفوّق العرقي إسهاماً عظيماً، وهم الذين سوّغوا قهر الشعوب الفقيرة، وساهموا في ترسيخ فقرها وتخلّفها، وقدموا مسوغات لا تحصى من أجل الاستمرار في قهرها ونبذها والسعي إلى إلغائها.

لا تحتل هذه الشخصية مساحة كبيرة من الرواية التي حرصت كما أسلفت، على تجريدها حتى من ديمومة اسمها، وهذا يشي بالحرص على تنميطها و إخراجها من فرديتها وحياتها الإنسانية، وجعلها تكثيفاً لملايين الغزاة والمستعمِرين القادمين تحت راية الاستكشاف العلمي وتحضير مناطق التخلّف، كان تجريد هذه الشخصية من الملامح الإنسانية، باستثناء إبراز بعض بهلوانياتها «السوبرمانية» المعهودة على الطريقة الأمريكية هو ملمحها الأبرز.

3/ 4 - هاملتون في «مدن الملح»(19).

يمكن اعتبار هاملتون في «مدن الملح» تطويراً وامتداداً أكثر عقلنةً، وأكثر تنوّعاً وغنى، لشخصية بيتر ماكدونالد في «سباق المسافات الطويلة» فهما إنكليزيان يقومان بتنفيذ مهمتهما في بلد بترولي، ويملكان من أجل تنفيذ المهمتين إمكانيات وصلاحيات كبيرة، رغم انتسابهما إلى مرحلتين تاريخيتين مختلفتين، ورغم أن الأحداث تجري في بلدين مختلفين.

---

(19) مدن الملح - عبد الرحمن منيف - (خماسية) - التيه 1984- الأخدود 1985 - تقاسيم الليل والنهار 1989 - المنبت 1989 - بادية الظلمات 1989 - المركز الثقافي العربي - بيروت والدار البيضاء - ط 10 - 2003.

لكن ما يمنع التفصيل في شخصية هاملتون بدلاً من ماكدونالد أمران:

الأول: ضخامة المادّة السردية في «مدن الملح»، بحيث تحتاج ملاحقة الشخصية واستقصاء المراحل والأدوار التي لعبتها إلى إخراجها من ملامحها الفردية والإبقاء على جعلها مجرد تمثيل للمحطات الكبرى التي شهدها انحسار النفوذ الإنكليزي لصالح النفوذ الأمريكي في معظم البلدان البترولية.

والثاني: استئثار بيتر ماكدونالد بمحورة الأحداث حول شخصه في «سباق المسافات الطويلة» مقابل وجود هاملتون في «مدن الملح» مرافقاً بعدد كبير من الشخصيات التي تتفوق عليه في براعة رسمها الفني واستئثارها بأنصبة أكبر في تشكيل المادّة السردية وتكوين محاور الحدث، وهذا ما أدى إلى جعل شخصية ماكدونالد أكثر قابلية للإحاطة الدرسية، فقد استطاع المؤلف، لأسباب عديدة يتصدرها الفارق الحجمي بين الروايتين، أن يقبض على ماكدونالد بشكل أكثر ضبطاً وإتقاناً من الناحية الفنية، وهذا ما يساهم في تيسير عملية الإحاطة النقدية والدرسية بالشخصية الروائية، وجعلها تجري بصورة أفضل.

5/3 - نيكولا في «فساد الأمكنة»[20].

أحيطت شخصية نيكولا في هذه الرواية بإشارات كثيرة عكست براعة رسمها، وبراعة اختيارها لبؤرة الرواية قبل المباشرة برسمها، وأشاعت الرواية والشخصية عدداً من المناخات والتساؤلات والإحالات إلى الواقع والتاريخ، وجدت كلها في تعددية القراءة وفي تعددية الفهم

(20) فساد الأمكنة - صبري موسى - دار التنوير ودار المثلث - بيروت - ط(2) - 1982.

ما أعطى - الرواية والشخصية - موقعاً فريداً في خريطة الرواية العربية المعاصرة.

ما عهدناه لدى الرواية العربية من إخضاع شخصياتها إلى مقادير كبيرة من التنميط والترميز يجعل الخروج عن هذه النسقية مكتَسَياً بالاستحسان، لأن ذلك أسهم في رسم شخصية بشرية تنبض بالحياة، بدلاً من التحنّط في توابيت التنميط والتغلّف بالشعارات والأفكار الجاهزة، وقد أسهم ذلك أيضاً في «نزع الإلفة» الذي يراه الشكلانيون الروس شرطاً لأدبية الأدب[21]، فنيكولا شخصية أوروبية غير مألوفة في الرواية العربية،و ربما ليست مألوفة في الواقع الموضوعي أيضاً، ولا يعني هذا أن نقص إلفتها يؤدي إلى إغراقها في اللاواقعية والشطط الخيالي، لأن ما يجري على الورق في «فساد الأمكنة» قد يكون أكثر واقعية وقابلية للتحقّق ممّا يجري في الواقع الموضوعي ذاته. وإثبات واقعية الشخصية بالمعنى الفني الشائع، لا الحصري، لا يرمي إلى منحها القيمة، بل يبتغي إثبات الفرق بين «نقص الإلفة» من جانب، والخيالي والسحري من جانب آخر.

والرواية لم تكتفِ بجعل نيكولا يخرق رتابة التنميط وفتور النمذجة، بل جعلته حالة قابلة لمواجهة الشخصية / النمط، وكأن مواجهة التنميط نمط آخر مستحدث، وفي هذا المفصل الدقيق القائم بين التنميط ونقضه، ينشأ تماثل ذهني بين فكرة النمط وتهشيمها، بحيث يصبح التهشيم جزءاً مندرجاً في إطار نفي فكرة النمط، والجزء هنا ليس كلية الفكرة، بل هو مستغرق فيها ومتجاوز لها، والفكرة بالمقابل تشمل الجزء من غير أن تقتصر عليه.

---

(21) نظرية الرواية - جون هالبرين وآخرون - ت: محي الدين صبحي - وزارة الثقافة - دمشق - ط(1) - 1981 - ص 18.

تبتدئ فرادة نيكولا بجنسيته الروسية، إذ لم تقم بين العرب وروسيا القيصرية علاقات استعمارية «كولونيالية» مماثلة لتلك التي قامت مع الغرب الأوروبي، وفي اختيار هذه الجنسية يكمن قدر من وسم نيكولا بعناصر الفرادة الفنية، ومفارقة النماذج السائدة من الشخصيات الغربية المعهودة في الروايات العربية الأخرى. وجعلته الرواية روسيّاً غادر وطنه خلال أحداث الثورة البلشفية الروسية في مطلع القرن، من أجل تحقيق عدد من الغايات الفنية والفكرية، تتلخّص في عدم وجود علاقة استعمارية بين روسيا والدول العربية، وجعلته مهاجراً شبه هارب من النظام الاشتراكي الجديد، لتنفي عنه الصفة الإيديولوجية السياسية التي كانت - وربما ما زالت - تثير تحفّظات أبناء المنطقة العربية، وخصوصاً فيما يتعلّق بربط فكرة الاشتراكية الشيوعية بالإلحاد ومعاداة الدين.

لذلك لم يأتِ نيكولا مبشّراً مسيحياً، ولا مبشّراً شيوعياً، ولم يأتِ مستعمِراً ناهباً، كان ضائعاً، وجاء إلى إحدى متاهات الصحراء العربية إمعاناً في المزيد من الضياع.

ابتدأت مأساة نيكولا بخروجه من وطنه، وصارت بعدئذ كل الأمكنة أمكنة فاسدة، يفسدها النهب والخيانة وغشم السلطات وسوء طويات البشر، وعبر تراكم الفساد كان نيكولا يمعن في الضياع، ويمعن أيضاً في المبالغة في تطهير نفسه بالاتّساق مع تنامي الطهر الذي وجده في الصحراء.

الأهم في شخصية نيكولا في ضوء المعهود لدى الشخصيات الغربية الأخرى، هو افتراقه البيّن عن تلك الشخصيات، وخصوصاً ما تعلق بنظافته من عوالق الاستغلال والنهب التي علقت بتاريخ العلاقة بين العرب والغرب، لقد حاول نيكولا بصدق مدهش أن يجد في تلك الزاوية النائية في الجنوب الشرقي من الصحراء المصرية الشرقية وطناً

حقيقياً «يوشك أن ينتمي إليه»[22]، وعبر هذه المحاولة غير المعهودة في الانتماء إلى هذا المكان غير المعهود من المنطقة العربية يكمن قدر كبير من فرادة شخصيته، ويكمن أيضاً نفي مطلقيّة السوء عن الشخصيات الأوروبية التي اكتسى وجودها بالقتامة والسواد والسوء المطلق في الغالبية العظمى من الروايات العربية التي تناولت شخصيات غربية.

ظهرت «فساد الأمكنة» في الفترة التي تلت طرد الخبراء السوفييتيين من مصر، ولا يمكن الجزم بعدّ الرواية نوعاً من التحية المتواضعة لأولئك الخبراء، ولكن ما يرجّح هذا الاحتمال هو ما يحمله نيكولا الروسي من ملامح الخبير السوفييتي الذي عرفته مصر ودول عربية أخرى على أصعدة مختلفة «نفسية وسلوكية واجتماعية ومهنية» بما في ذلك أيضاً منطق تعامل أولئك الخبراء مع المنطقة وسكانها، وافتراق ذلك افتراقاً نوعياً عن منطق الأوروبيين الآخرين، إن فرادة شخصية نيكولا، وظهور الرواية في الفترة المشار إليها أمران يجعلان الربط بين شخصيته وشخصية الخبير السوفييتي أمراً ممكناً، ومرجّحاً أيضاً.

6/3 - بيتر ماكدونالد في «سباق المسافات الطويلة»[23].

ممّا يميز هذه الرواية،على غرار «فساد الأمكنة» انغزالها حول شخصية غربية محورية، فالشخصيات الغربية الأخرى في الروايات الأخرى، كانت تدور في فلك الشخصيات الأساسية التي كان لها نصيب - يكبر أو يصغر - في الاستئثار بمحورية الحدث، أما بيتر

---

(22) فساد الأمكنة - ص 29.

(23) سباق المسافات الطويلة - عبد الرحمن منيف - المركز الثقافي العربي - بيروت والدار البيضاء - ط(4) - 2000.

ماكدونالد فقد كان الأساس في الرواية، الأحداث يصنعها، أو تنغزل حوله، والأمكنة ترسمها عيناه، والزمن الروائي ينتقل ويتشكّل وفق انتقالاته وتحركاته، ووفق المحطات الحياتية التي يعيشها، أو التاريخية التي يعيها، والأشخاص والمجموعات البشرية الأخرى، والشرق، والطقس، وأوروبا، وأمريكا.. كل ذلك ترسمه الرواية منعكساً في وعيه ومزاجه.

الأمكنة الروائية مذكورة بأسمائها المعروفة «لندن وبيروت وزيوريخ وسواها» ولا يستثنى من التسمية إلا البلد الشرقي الذي جعلته الرواية بؤرة للأحداث، ولكن الإشارات تقود القارئ إلى إيران، ابتداء من تسمية الشخصيات: «رضا وصفراوي وعباس وشيرين وميرزا وأشرف آية الله» وانتهاء بطبيعة المرحلة التاريخية المقصودة بالمعالجة، وهي المرحلة التحضيرية لواحد من الانقلابات العسكرية في التاريخ المعاصر، والرواية لا تحددها بإطار زمني معين، ولكن طابعها العام يتلخص في المحاولات الإنكليزية التقليدية للمحافظة على الامتيازات - النفطية خصوصاً - التي فرضتها بريطانيا العظمى أيام عزّها الاستعماري على مختلف المستعمرات، بالترافق مع الدأب الأمريكي الرامي إلى إزاحة النفوذ البريطاني في سبيل الحلول محله. مع تأكيد أن ما ينطبق على «البلد الشرقي» المحدد بإطار الرواية يمكن أن ينطبق على بلدان عربية وإسلامية عدّة، بحيث يؤدي تنميط البلد والتناول الروائي للعلاقة الاستعمارية إلى أن تكتسب هذه الرواية، وهذه المعالجة قيمة إضافة خاصّة في الإطار السياسي.

هناك «فرق بين الرواية التاريخية والرواية التي تؤرّخ»[24]، وهذه

(24) الأدب من الداخل - جورج طرابيشي - دار الطليعة - بيروت - ط(1) - 1978 - ص 35.

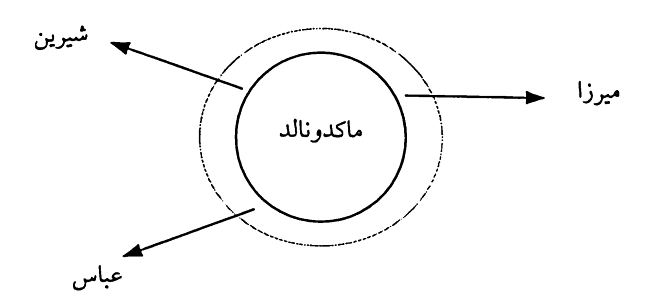
الرواية من النوع الذي يؤرّخ لهذه المرحلة الدقيقة الممتدّة على عدد من البلدان، ويستغرقها عدد من العقود التي تلت نهاية الحرب العالمية الثانية، وعنوان الرواية يشي إلى حد كبير بمضمونها وسيرورتها الخيطية المزدوجة زمانياً ومكانياً، فالزمن فيها يسير باتجاه الأمام، وإن تجلّى مرتدّاً في بعض الارتجاعات التي تدهم وعي الشخصية المركزية بين الفترة والأخرى، والتحرّك بين الأمكنة يبدأ من لندن، وينتهي في حدود البلد الذي ينتهي إليه - وفيه - السباق.

وسباق المسافات الطويلة بين الدول الاستعمارية لا تختلف تقنيته عن تقنية السباقات الطويلة التي يتبارى فيها العدّاؤون، فالعدّاء المرشّح للفوز هو الذي يعدو ببطء في بداية المسافة لكيلا يستهلك قواه دفعة واحدة، لكنه في المرحلة الأخيرة من السباق يجري بأقصى ما يستطيع ليكسب الفوز، ولندن في الرواية بدأت السباق بشكل صحيح، لكنها لم تسرع حين أصبحت السرعة واجبة، وكانت النتيجة انضمامها إلى قائمة الخاسرين.

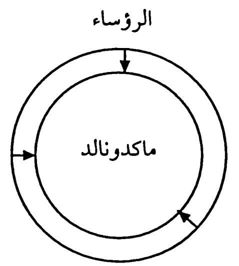
لا شكّ في أن نسج الرواية كلها حول شخصية بيتر ماكدونالد، مدير المبيعات السابق في إحدى شركات النفط، يرسّخ الفكرة الذاهبة إلى أن أوضاع الدول في العالم الثالث، وخصوصاً الدول النفطية، ترسمها الإدارات السياسية الغربية ومصالح الشركات الكبرى، مهما بدا الفعل الذاتي لهذه الدول متفجّراً ومتمتّعاً بما يدل على حصريّة انبثاقه من ظروف البلد الداخلية، فالشخصيات المحلية في «سباق المسافات الطويلة»: «ميرزا وعباس وشيرين» شخصيات فاعلة روائياً، وتتمتع فاعليتها الروائية بإمكانية التحقق الواقعي، ولكنها مقرونة إلى سواها من الشخصيات الغربية المتمتّعة بفاعلية أقوى: «مستر راندلي والسفير الإنكليزي، وهوفر، وفوكس» فكأنّ وجود الشخصيات المحلية وممارستها لأشكال من الأفعال التابعة للفعل المحوري الذي يقوم به

ماكدونالد يعني حضوراً محدوداً وتابعاً للدور الذي تلعبه الدول المستضعفة - واقعياً - في رسم أوضاعها وتقرير مصيرها. وربما كانت العلاقة بين ماكدونالد وشيرين شكلاً من التكثيف الفني للعلاقة الاستعمارية بين بريطانيا الاستعمارية وإيران/ الخمسينات، فقوّة شيرين/ الأنثى تكمن في فتنتها الطاغية وكنوزها الخفية والظاهرة التي لا تحصى، ونقطة ضعف ماكدونالد/ الذكر تكمن في عجزه عن مقاومة إغراءات الاستيلاء على الكنوز التي تبدو كنوزاً متاحة، بشكل يستدعي إلى الذهن حالة الدولة الاستعمارية التي تعميها قوّتها، وجشعها، وتاريخ أجهزتها في العدوان والبطش عن أي اعتبار يمكن أن يحول دون قهر الدول الضعيفة ونهبها.

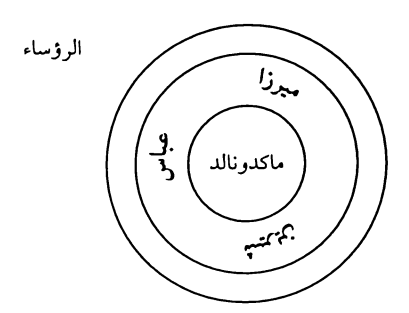
الآخرون بالنسبة لماكدونالد موجودون، وأهم ما في وجودهم أن ماكدونالد موجود بهم ومن أجلهم، وهم في الآن نفسه موجودون من أجله، يدورون في فلكه، ويعجزون عن الاستئثار بتسيير أحداث وأفعال، وإدارة حوارات من غيره، ولذلك يشكل وجودهم في الرواية مناخاً وأرضية لا يستغنى عنها لتأطير وجود الشخصية المركزية، ومهما بدا وجودهم متمتّعاً بفاعلية ترتكز على أنهم طرف لا يُستغنى عنه في أية علاقة جدلية أو حوارية، فهو الوجود الهزيل الذيلي التابع لماكدونالد، بالتوازي مع وجود الأنظمة الذيلية التابعة لهذه القوة الاستعمارية أو تلك، والترسيمة التالية توضّح علاقة ماكدونالد بالشخصيات المحلية المحيطة به، فهي تحيط به وتؤطّره بطريقة ما، وتتلقّى تأثيراته ونتائج أفعاله - رغم أن بعض الأفعال يتعداها ويتجاوزها - بالإضافة إلى أن هذه الشخصيات مجتمعةً تشكّل إطار ماكدونالد في الشرق، ولكنها تعجز عن تشكيل دائرة متجانسة تامّة الاستدارة، ومكتملة الإحاطة:



وعلاقة ماكدونالد بالشخصيات الغربية - رؤسائه تحديداً - تأخذ صيغة محورية أخرى يبقى فيها ماكدونالد محوراً، ولكنه ليس محوراً فاعلاً بالطريقة التي هو عليها بالنسبة للشخصيات الشرقية، فالشخصيات الغربية ترسل تأثيراتها التي يتلقّاها بكثير من السلبية التي تزيده انكفاءً على ذاته ودوراناً حول محوره الداخلي، وهو في هذه العلاقة يسعى إلى أن يمارس التأثير، لكنه يبقى عاجزاً عن إحداث الأثر والجدوى المتوخّيين. فتبقى حالته المحورية محكومة بالتأثّر والتعرّض للتلقّي والاستقبال، وعاجزة عن الإصدار والنبذ، والترسيمة التالية توضّح ذلك:



أما بالنسبة لعلاقة الشخصيات الغربية بالشخصيات الشرقية المحيطة بماكدونالد فهي تتم عبره لتؤكّد محوريته من جانب، ولكي تحكم تطويق الشرقيين من جانب آخر، عبر تضييق حيّز حركاتهم، وجعلها محكومةً بالسير ضمن اتّجاه إجباري وحيد، وهذه الترسيمة توضّح ذلك:



هذا من جانب الصياغة الفنّية التي مَحْورت ماكدونالد في مركز الأحداث وجعلته شخصية محورية، حتى بالنسبة لأولئك الذين يصدرون إليه الأوامر. أما فيما يتعلق بملامحه النفسية والفكرية العاكسة لأحد الجوانب المهمة في التصوير المتبادل بين الغرب والشرق، خلال المرحلة الاستعمارية الجديدة، أي مرحلة الاستعمار الاقتصادي النفطي، فقد نجحت الرواية في تصوير ذلك ضمن عدد كبير من التفاصيل والجزئيات التي أرهقت الرواية، إذ استأثر وصف الشرق وانتقاده بعين المستعمر الأوروبي الجديد صفحات ومقاطع طويلة، أو مطولة إلى الحد الذي يفضح الجهد المبذول من أجل مطّها بشكل بدا مفتعلاً وخارجاً عن السياق العام للرواية، فكلما أوحت نهاية فصل ما بالانتقال إلى سواه في محطّة حدثية جديدة، تتذكّر الرواية عبر

ماكدونالد انتقاداً إضافياً، أو أهجية، أو سوءاً عامّاً، ليكون ذلك سبباً في إبقاء ماكدونالد في محطّته ذاتها لتسترجع الرواية، عبر استرجاعاته حدثاً صغيراً عابراً لا تخفى عناصر افتعاله، بحيث يتحول ذلك الحدث إلى مجرّد مطية لطرح ما كان قد فات الرواية من انتقاد وهجاء موجّهين للشرق بعيون شخصية غربية.

وهذا لا يجوز عده سبيلاً للتقليل من قيمة الرواية، وخصوصاً في إطار تمركزها حول أحد المبعوثين والمفاوضين الغربيين الجدد الذين حلّوا محل القادة العسكريين والجيوش الجرّارة لفرض الأنظمة السياسية على الدول التابعة، أو فرض تغييرها، ورسم سياساتها وأوضاعها داخليّاً وخارجيّاً، وقد قدمت الرواية شخصيتها البؤرية إنساناً من لحم ودم، ممتلئاً بما يمتلئ به الإنسان العادي من هموم صغيرة وكبيرة، بحيث جعلته هيئته الإنسانية يمشي على قدمين يمكن أن تتعبا في الرواية، وأخرجته من التحنّط في توابيت الأنماط التي اعتاد القارئ العربي أن يتعثّر بها في عدد غير يسير من الروايات. وفي النقاط التالية سأحاول عرض الملامح الأبرز للسمات الفكرية والنفسية التي وضعتها «سباق المسافات الطويلة» في شخصيتها البؤرية، مراعياً الترتيب الذي اعتمدته الرواية في تطوير الشخصية ونقلها من ضوء إلى ضوء، وأدى ذلك كله إلى إنقاذ ماكدونالد من برودة النمط وهشاشته البنائية كما أسلفت، ومنحه سيرورته الحياتية التي أنقذته من البقاء في أسر الورق:

3/ 6/ 1 - ماكدونالد ضابط سابق في سلاح البحرية البريطانية، وقع أسيراً في يد الألمان، وقضى في معتقلات النازية عامين، وبعد الحرب صار موظّفاً في إحدى شركات البترول، وظل يصعد في السلّم الوظيفي، بسبب إخلاصه ودقّته في العمل، إلى أن صار مديراً لقسم المبيعات في الشركة، ثم جرى اختياره لتنفيذ مهمّة دقيقة وخطيرة في الشرق، يتوقّف على تنفيذها الدقيق كل الوجود البريطاني في البلد

الشرقي «إيران»، وتبدأ الرواية من لحظة اختياره للمهمّة، وتتابعه إلى غاية فشله في تنفيذها.

3/ 6/ 2 - ماكدونالد مجرّد موظّف في آلة ضخمة ومعقّدة، وهو متفانٍ في تنفيذ ما يوكل إليه، يشهد على ذلك تاريخه في سلاح البحرية والشركة، وهو أيضاً حريص على كسب ثقة الرؤساء، ينفّذ أوامرهم وتعليماتهم بدقّة: «إنه كعادته دائماً يريد أن يكون موضع ثقة رؤسائه وأصدقائه»[25]، وهو حريص على النجاح في أداء ما يوكل إليه، فرئيسه الذي يراه الموظّفون مرعباً، يؤكّد قيمة النجاح باعتباره قيمة مطلقة، وهدفاً نهائياً على المستويات السياسية والوظيفية والفلسفية والأخلاقية، ولذلك نراه يخاطب في ماكدونالد قيمة النجاح، ويحرّض فعلها الداخلي في أعماقه، ولكن النجاح هو النجاح بمفهومه الذرائعي النفعي المعروف في المجتمعات الرأسمالية المعاصرة، التي تقيس قيمة الفعل من خلال نتائجه، وليس من خلال طبيعته، أو اتّسامه بالأخلاقية أو مراعاتها، ومن غير اعتبار للآخرين، وتضررهم أو عدم إلحاق الضرر بهم بواسطة الفعل الذي يفترض به أن يقود إلى النجاح: «بالتأكيد ستنجح. هذا مهم، لكن الأهم من ذلك أن لا نترك الآخرين ينجحون قبلنا» (ص 59).

المهم إذن هو النجاح مهما كان الفعل المؤدّي إليه متّسماً بالقذارة والوضاعة، ومهما كان رأي الناس فيه، بمن فيهم المقرّبون: «ماذا لو اكتشفت باتريشيا أنه يقوم بدور قذر؟ ولكن ما هي القذارة؟ إنه يقوم بواجبه» (ص 59). ولا يملّ ماكدونالد من ترداد أنه يقوم بواجبه مثل أي موظّف مخلص: «الواجب هو الواجب» (ص 16)، فالإخلاص في أداء المهمّة وإنجازها بسرعة من أهم ما يتّسم به هذا الموظف الذي

---

(25) سباق المسافات الطويلة - ص 13.

يعي نقطة التفوق المتعلقة بسرعة الإنجاز: «لا تخافي لقد فهمت كل شيء وسوف أنجز الأمور بسرعة» (ص 16)، وهذا لا يعني أن التفاني إلى هذا الحد لا يضايقه: «إن إخلاصه للعمل في كثير من الحالات يؤرقه كثيراً حتى أن خطيئة مهما كانت صغيرة يمكن أن تسبب له حالة عصبية لا يعرف كيف يقاومها» (ص 26)، وهذا الإخلاص لا يغيب عنه خوفه من رئيسه: «المستر راندلي لا يحب الخطأ ولا يقبل أي مبرر له» (ص 38)، فالنجاحات الكبرى أية كانت طبيعتها، وأياً كان موطنها يتم إنجازها عبر أمثال ماكدونالد من الموظفين المخلصين، والجنود المجهولين.

3/6/3 - ماكدونالد ليس عفوياً، ولا يمكن أن يصدر عنه فعل أو حركة أو تعبير لم يُقرّر مسبقاً في لندن، فهو يفقد إنسانيته خلال أداء مهمّته، أو بالأحرى يضطر إلى فقدها، ويتحوّل إلى آلة مبرمجة، فهم في لندن يذكّرونه دائماً أن «الإدارة قد درست ما يجب أن يفعله وكيف يفعله، ووضعت له البرنامج» (ص 24)، فماكدونالد وسواه من المبعوثين المكلّفين بمهمّات، وحتّى أولئك الذين يتّخذون شكل السائحين، مزوّدون جميعاً بتعليمات دقيقة تتناول أدقّ تفاصيل حياتهم، حتّى لو كان تنفيذها على حساب مشاعرهم وحاجاتهم الإنسانية، فقد «كانت معظم التعليمات تبدأ بكلمة (محظور) لا يتذكر الآن الأشياء المسموح بها، فقط يتذكر أنّ كل شيء ممنوع» (ص 17)، فقد تذكّر بشكل خاص الفقرة التالية: «محظور عليك السكر، يمكن أن تشرب، لكن بحذر وبإتقان، ويجب أن تتوقّف عن الشرب عندما تجد أن الشرب أصبح لذيذاً» (ص 17).

لقد تدخّلوا بأدقّ خصوصياته فأمروه أن يطلق شاربيه، ويضع نظّارات طبية، وحتّى إذا أراد أن يشتري شيئاً من السوق، فقد علموه كيف يتصرّف: «إذا رأيت أناساً لا يحبّون المساومة، ويظهر لك ذلك

من الجهامة في الوجوه أو سوء الخلق، أو النظر إليك بكراهية، فلا تتردّد في أن تترك لهم بعض القروش الزائدة، تظاهرْ أنك لا تملك قطعاً صغيرة، تعمّد أن تخطئ في الحساب، تصرّف بشكل ما لتترك لهم شيئاً زائداً، إذا فعلت ذلك اشتريتهم إلى الأبد» (ص 98)، وعلّموه أيضاً كيف يعامل الناس وكيف يتحدّث إليهم، وكيف يستطيع السيطرة على مشاعره وإخفاءها، فالمهم هو تنفيذ التعليمات وليس إبداء المشاعر، فيتحدّث عن حواراته مع عباس: «كنت مثلاً أنظر إليه بإمعان دلالة الاهتمام والتفكير، أمّا حين يضحك لبعض الأمور فكنت أجامله وأفعل مثله تماماً كما تفعل القرود» (ص 330)، كلّ ذلك في سبيل أن يقول الشرقيون: «انظر كيف هم أسخياء هؤلاء الأجانب، وما أرقّ معاملتهم، إنّهم بمجرد أن يوجدوا في مكان تتحرك حولهم كل الأشياء، الأسواق والتجارة وحتى الحياة» (ص 99).

3/6/4 - ماكدونالد إنكليزي متعجرف ممتلئ بالعنجهية الاستعمارية والشعور بالتفوّق الحضاري والعرقي، ينظر إلى الشرقيين بقرف واحتقار، من غير أن يستثني منهم أحداً، بمن فيهم شيرين التي كان يستشعر تفوّقها عليه، وعجزه عن مقاومة فتنتها، وبرغم كل ما يمتاز به ميرزا وأشرف من مزايا تشعره بندّية كلّ منهما في مجاله الخاصّ، فهو يستمر في شعوره بالتعالي عليهما انطلاقاً من تفوّقه الذي لم يكن يقبل شكّه، فهما مجرّد عميلين لإدارته، ومنذ بداية الرواية كان مشحوناً بعنجهيّة العسكر، فيتحدّث عن رئيس الدولة التي يقصدها متوّعداً: «سوف أقضم رقبة هذا الوغد كما تقضم الجزرة، وسأنجح في مهمتي» (ص 100).

وهو لا يمنع نفسه من احتقار الشرق، حتى قبل أن يراه، أو يعرف عنه شيئاً يقينياً: «هذا الشرق الوغد العفن أي شيء يكتب الإنسان عنه» (ص 10)، وإدارته أيضاً تحتقر الشرقيين رغم تعاملها معهم بصيغ

تفوح منها روائح الموضوعية: «هؤلاء لهم صفتان الحماقة والسرعة.. لا يسكرون تماماً إلاّ بالنساء والكلمات الكبيرة، وبعض الأحيان بالخمر» (ص 404). وماكدونالد مثل إدارته لا يميّز بين شرقيّ وشرقيّ، فهو ينظر إلى بيروت وأهاليها مثلما ينظر إلى بقية بقاع الشرق، فأبناء بيروت: «رغم الابتسامات الكثيرة التي يوزّعونها، ورغم أنهم يتعمّدون الحديث مع الأجانب لإظهار معرفتهم باللغات وبعض الأحيان لمساعدتهم، فلا يمكن أن يطمئن لهم الإنسان» (ص 49). وحين يطلبون منه في لندن إقامة علاقات جنسية مع النساء، وحتى حين كان هو يرغب في ذلك، لم يستطع منع نفسه من احتقار المرأة التي يقتسم معها تلك العلاقة: «وماذا إذا كانت هذه الشرقية مريضة؟ إنهم هنا في الشرق مستودع للأمراض من كل نوع» (ص 70). وطلبوا منه أيضاً أن يتجوّل في الأسواق، وأن يكثر من التجوال، وأن يكثر من الحديث مع الناس، وأن يفتعل الحديث حين يتعذّر إجراؤه بشكل طبيعي، وأن يراقب كل شيء باهتمام وجدية، ولكن ذلك كله لم يخرجه من موقفه الاستعلائي إزاء ما يراه ويشهده: «ونظر باهتمام ممزوج بالاستغراب والقرف إلى الرجال والنساء الذين يصلّون ويبكون في هذه الجوامع» (ص 96).

وكان الموضع الأبرز لتلقّي الاحتقار اليومي هو عباس، فرغم أن عباس وزير سابق، وثريّ يملك قصراً، وصاحب طموحات سياسية، ومخلص لبريطانيا إلى درجة التفاني، ويستضيف ماكدونالد يومياً ويقدّم له الطعام والخمر، ورغم كل الزمن الذي احتضن العلاقة بين الرجلين، لم يكن ماكدونالد قادراً على انتشال نفسه من مشاعر الاحتقار التي كانت تسيطر عليه خلال جميع لقاءاته بعباس: «أمّا حين أراد أن يبتلع ريقه فقد سال جزء من اللعاب على فكّه وأثار شفقتي واحتقاري» (ص 324)، وربما كان عباس وأمثاله غير جديرين إلا بالاحتقار، ولكن

المهمّ في هذا الصدد موقف ماكدونالد الاستعلائي النابع من خلفية عرقيّة، وقومية ودينية، وعنصرية متزمّتة، تمنعه من وضع أي شرقي خارج دائرة الاحتقار والعداء، فعامِل الاستراحة التي قصدها ماكدونالد على أحد الشطآن النائية: «كان يدور حول السيارة كما تدور الكلاب ويبتسم ابتسامة بلهاء لكي يقنعني دون كلمات أني شديد التوفيق باختيار هذا المكان، فقد بدا لي خصماً» (ص 372).

ولم تقف الغطرسة الإنكليزية عند حدود احتقار الشرقيين، بل تتجاوزهم لتشمل الأمريكيين بوصفهم طارئين ودخيلين على الحضارة، من وجهة نظر ماكدونالد بطبيعة الحال: «هؤلاء الأمريكيون شرقيون من نوع آخر، صحيح أن قسماً منهم هاجر من بريطانيا ومن القارّة، لكن السنين الطويلة التي قضوها هناك، والأعمال الرديئة التي مارسوها منذ أن وطأت أقدامهم الأرض الجديدة والأخلاط الغريبة من اللصوص والمجرمين والمجانين، خلقت هذا النوع الكئيب الذي نراه الآن، لقد فقدوا أصولهم الحقيقية، أصبحوا نوعاً جديداً من البشر، وهذا النوع لا يعرف شيئاً سوى المال، والمال بالنسبة لهم التاريخ والقوّة والحضارة وكلّ شيء»(ص 206).

لا شكّ في أن النظر إلى الأمريكيين من موقع الاستعلاء الإنكليزي يقتضي تفسيراً دقيقاً، بذلت الرواية من أجله بعض الاستطراد لإقناع القارئ بوجود الاستعلاء الذي يستشعره البريطانيون على نطق واسعة، وتعارض ذلك مع التبعية البريطانية الصريحة لأمريكا، فلم يكفّ ماكدونالد عن وصف الأمريكيين بالعجول الذهبية، ويضطر دائماً للاعتراف بأنهم أقوياء وأغنياء، ولكن اعترافه لا يمنعه من الاستمرار في الموقف الاستعلائي الشامل: «إن هؤلاء الأمريكيين وحوش يلبسون ثياباً غالية الثمن، لكنها ثياب فجّة تفتقر إلى الحضارة وتفضحهم بسرعة» (ص 300).

لقد انتصر الأمريكيون (المحتَقَرون) في آخر الرواية، وسحبوا البساط من تحت أرجل البريطانيين. وكان ماكدونالد وسواه من المفاوضين ذوي الدماء الجديدة يدركون مجانية الأساليب البريطانية القديمة البليدة وعقمها وقصورها عن فهم المرحلة ومستجدّاتها، فما كان مجدياً منذ عشرات السنين لم يعد صالحاً بعد ذلك: «يجب أن نغير كثيراً من الأساليب الرثّة التي طالما اتبعناها في الماضي» (ص 153)، لكن التغيير لم يحصل، وكانت النتيجة وقوع ما كان يخشاه البريطانيون، لقد فشلوا ونجح الآخرون، وغرقوا في التبعية التي تحدّث عنها رئيسه (المرعب) في بداية الرواية بوصفها احتمالاً يجب منعه بالوسائل كافّة: «فإذا نجح الآخرون نصبح كالخنازير نركض وراءهم، إنهم إن فعلوا ذلك سيملكون كل شيء، وسوف لا نملك إلا الركض وراءهم، تماماً كالخنازير تركض وراء الطعام» (ص 14).

3/ 6/ 5 - ماكدونالد أيضاً مجرّد إنسان، فهو موظّف ممتلئ بالهموم الصغيرة للموظفين، وممتلئ أيضاً بمشاعر إنسانية مختلفة، فهناك زوجته وطفلتاه، وهناك استقامته ونزاهته التي طلبوا منه تركها لأداء مهمّته الجديدة على الوجه الأكمل، ولديه جملة من المشاريع الشخصية، وجملة من العادات اليومية والحياتية التي يصعب تركها وتغييرها، فمنذ اختياره لتلك المهمة: «انتصبت في ذهنه عاداته كلها» (ص 16). والأمر الأبرز في تشكيل هموم ماكدونالد وأبعاده الإنسانية يتلخّص في علاقته برؤسائه من جانب، وعلاقته بالدولة بوصفها تجسيداً لجملة من المفاهيم النظرية والاعتبارية المجرّدة التي لا تقيم أي اعتبار لوجود الفرد ومشاكله وهمومه بوصفه فرداً، من جانب آخر. ففي الجانب الأول ينشأ تعارض يمكن تسميته (التعارض بين الصغير والكبير)، فالكبير يصدر الأوامر، والصغير ينفذها، والكبير يبقى خارج مصاعب التنفيذ، والصغير يقع في لبّها، ويدفع الثمن الباهظ، بينما

يتمتّع الكبير بحصاد النتائج الجيدة فقط: «دائماً يقول الرؤساء ذلك كي يدفعوا الصغار في ظهورهم، ويبعدوهم، وعندما ينتصر سيكون النصر لهم، أما عندما تسحق عظامه كالفأر، فسوف يكون وحده» (ص 16).

وفي الجانب الثاني، يتجاوز تبرّمه برؤسائه وبأوامرهم التي لا يجد لها تفسيراً حدودَ المسائل الوظيفية، ويتطور التعارض بين الكبير والصغير ليصل إلى درجة التعارض بين الفرد والجماعة، بين الموظّف والدولة، حيث يحدث في أحيان كثيرة أن يكون الفرد على صواب، مقابل ضلال الجماعة وإصرارها على الاستمرار في أخطائها، سواء كانت الجماعة متجسدة في الدولة، أو في أية هيئة رسمية أو اجتماعية أو حزبية أو غير ذلك، وربما كان المثال الثقافي الأبرز لعرض علاقة الفرد المصيب بالجماعة المخطئة مسرحية هنريك إبسن المشهورة (عدو الشعب)، والعلاقة بين ماكدونالد / الفرد، وبريطانيا / الجماعة، ليست متطابقة مع العلاقة بين العدو/ الفرد، والشعب / الجماعة في مسرحية إبسن، وإن تضمّنت جوانب كثيرة منها، فماكدونالد يبدأ الرواية متوافقاً ومنسجماً إلى حد كبير مع جماعته، ولا تنشأ التعارضات إلاّ في مرحلة لاحقة: «لا أريد أن أكون شهيداً أو قديساً، فأنا لست كذلك، ولكني لا أوافق أن أكون غبياً إلى الحد الذي تريده لندن» (ص 326)، كان في بداية الرواية حريصاً على النجاح الذي يجعله يرتقي درجة أعلى في السلّم الوظيفي، ويحقق له قدراً من المكاسب المادية والمعنوية التي لا يغيب عنها رضى الرؤساء، وأثناء سعيه إلى النجاح لم يفارقه حلم البطولة رغم أنه لم يطرح نفسه بطلاً، ولم يسعَ إلى البطولة بأيّ معنى، ولذلك تمرْكَز تعارضه مع الدولة حول تجنّب الكوارث الفردية التي يمكن أن يتعرض لها: «لو كتبت مجدداً إلى لندن فسوف تنهال عليّ مرة أخرى كلمات التقريع، وسوف يقولون ويظنون أشياء كثيرة، أما إذا تركت الأمور تجري هكذا ووقعت المفاجأة، فسوف

تفتح لندن فمها كالقرش وتسأل: أين كنت يا مستر ماكدونالد؟» (ص 303).

إن ماكدونالد الذي استمرّ عامين يكره الشرقيين ويحتقرهم، كان يعي أنه مكروه ومحتَقَر بطرق مختلفة، وخصوصاً بعد مغادرة العاصمة وانعزاله في أحد الشواطئ النائية: «صحيح أن الناس يصغون إليّ، يتابعون حركاتي، يظهرون مقداراً كبيراً من الاحترام، لكن لا يستطيعون أن يخفوا نوعاً من الاحتقار، ومهما حاولوا أن يخفوا لا يستطيعون» (ص 345).

أدرك ماكدونالد قبل أن تنتهي الرواية أنه لم يكن ذلك الإنسان الخارق «السوبرمان» الذي يحظى بالتبجيل أينما ذهب، وليس قادراً على فعل كل شيء لمجرّد أنه إنكليزي، لقد رفضه الشرقيون البسطاء الذين يشكّلون غالبية الشعب وجوهر وجدان الأمّة وروحها النامية. وفي الفصول الأخيرة من الرواية يتجسّد قدر واضح من براعة المؤلّف ونضج رؤيته السياسية الدقيقة والشاملة، فلكي يمنع وقوع الشرقيين في مطلقية التخلّف والتحجّر المتجسّد في الإصرار على رفض ماكدونالد، أو بالأحرى لفظه، حشد قرية الشاطئ النائية بمجموعة من الأوربيين، جرى اختيار انتماءاتهم بذكاء لافت، فهم «عشرة بلغار، ويونانيّان، وعالم نرويجي» فالبلدان الأوروبية المشار إليها تتوزّع على مناطق مختلفة من القارّة، وكانت تخضع أثناء كتابة الرواية إلى أنظمة سياسيّة مختلفة، ولا شيء يربط فيما بينها سوى انتفاء علاقاتها الاستعمارية مع الشرق والعالم العربي، ولم يكن أي من أولئك الأوروبيين مكلّفاً بمهام (قذرة)، فالبلغار واليونانيان كانوا يقيمون معملاً للسكّر، والعالم النرويجي كان يدرس النباتات في المنطقة، وكان «الناس لا يتردّدون في الحديث معه، خاصّة وأنه بدأ يحسن اللغة المحكية، ويتكلمها بطريقتهم تقريباً مع تلك اللكنة التي كان يلذّ لهم أن يسمعوها. وكانوا

يحملون إليه باستمرار أنواعاً من الأعشاب، أما البلغار العشرة واليونانيان، فلا يمكن اعتبارهم أجانب أو مواطنين لأن لهم ظروفهم الخاصة وطريقتهم في الحياة، إنهم خليط من الأجناس والأشكال بحيث لا يمكن اعتبارهم أوروبيين أو شرقيين، كان بودّي أن أحتك بهم، أن أحادثهم، لكن حين عرفوا أني إنكليزي تظاهروا تماماً أنّهم لا يحسنون كلمة واحدة من الإنكليزية. وكان السكان المحليون ينظرون إلى هؤلاء البلغار بنوع من المودة الظاهرة، وكانوا لا يترددون في أن يستوقفوهم في الشارع ويتحدثون إليهم» (ص 342، 343).

الاستعلاء الإنكليزي يتجاوز الشرقيين والأمريكيين ليشمل البلغار واليونانيين والنرويجيين، وبالمقابل فإن تجنّب ماكدونالد والحذر الواضح منه، لم يكن مقتصراً على أبناء ذلك البلد، فالأوربيون أيضاً يحذرونه، والرواية لا تقدّم تفسيراً لذلك عبر مرافعة مسهبة في السياسة والتاريخ الاستعماري، بل تطرح على لسان ماكدونالد جزءاً من المشكلة لتفسير بعضها، لا كلها: «قد يكون الناس الذين تعاملوا معنا طيلة هذه السنين من السوء إلى درجة جعلت بريطانيا بنظر المواطنين المحليين أضحوكة وربما عدوّاً، وإلاّ لماذا يتعاملون مع ذلك النرويجي الذي لا أحد له، ولم يفعل من أجلهم شيئاً، بطريقة تختلف عن الطريقة التي يتعاملون بها معي» (ص 344)، المشكلة التي تعرّفها ماكدونالد/ الفرد متأخّراً تكمن في بريطانيا وسياستها الاستعمارية، ولا تكمن في الأوربيين غير المستعمرين، كما أنها لا تكمن في الشرقيين.

في الصفحات الأولى من الرواية عبارة ألحّت الرواية على تكرارها قبل أن يغادر ماكدونالد لندن: «كانت نظراته تتركّز دون أن يريد في الزاوية الشمالية لصالة الانتظار، كانت نظراته تخترق الزجاج وتتابع الورق» (ص 344)، حيث يمكن عدّ هذه العبارة شكلاً من أشكال الاستشراف المسبق لما ستكون عليه الرواية، وربما لا يفلح الإفراط في

التأويل لبعض العبارات المتمتّعة بدلالات خاصة، من خلال الصياغة والموقع والتكرار، في تقديم شيء حاسم لإضاءة الرواية، لكن وجود تقاطعات بين محمولات هذه العبارة وعالم الرواية، وإلحاح الرواية عليها بوصفها إحدى النوافذ المطلّة على العالم الداخلي لماكدونالد، تجعل الوقوف عندها وإخضاعها لبعض الاستنطاق مسوّغاً ومطلوباً، فالحركة العشوائية لأوراق الخريف ومجانية الحركة وحصرها في الزاوية الشمالية من صالة الانتظار، تشي بمجانية التحركات السياسية البريطانية التي تشكّل حركة ماكدونالد في الرواية أحد مظاهرها، وأوراق الخريف تفضي إلى التذكير بالخريف الاستعماري للأمبراطورية البريطانية، والرياح التي كانت تحرك الأوراق كيفما شاءت، تشي بالدولة التي تحرّك مواطنيها كيفما شاءت، واستقرار الأوراق في الزاوية الشمالية لصالة الانتظار، يشي بانكفاء التحركات البريطانية وعودة الذين كانوا يتحركون على امتداد العالم إلى الجزر البريطانية القابعة في الزاوية الشمالية الغربية من خريطة أوروبا، والنظرات التي تخترق الزجاج لتتابع الورق، هي البصيرة الفنية، وربما السياسية التي تخترق الزمن، وتتابع التحركات المجانية الأخيرة، وتستشرف المستقبل.

4 - تعقيب.

إن استعراضاً، سريعاً أو معمّقاً، للشخصيات الغربية التي استعرضناها آنفاً، يبرز نتيجة رئيسية متشكّلة من القواسم المشتركة التي انتظمت ملامح تلك الشخصيات وسيروراتها الحياتية المختلفة داخل الروايات، وإن تنوّعت صياغاتها الفنية، وتفاوتَ إتقان رسمها من رواية لأخرى، والنتيجة هي أن الشخصية الغربية في الرواية العربية لم تكن أكثر من تجسيد حي لفكرة الهيمنة الاستعمارية على المنطقة العربية خلال المرحلة الجديدة من مراحل الاستعمار، ولم يخرج عن هذا

الإطار إلا الشخصيات الغربية التي تنتمي إلى دول غربية لم تدخل المنطقة العربية عبر الجيوش والعلاقات الكولونيالية، مثل نيكولا الروسي في «فساد الأمكنة» والعالِم النرويجي، والبلغار العشرة واليونانيين في «سباق المسافات الطويلة».

لا شك في أن نضج الوعي السياسي الذي تكون لدى بعض الروائيين العرب في النصف الثاني من القرن العشرين، هو الذي مكّنهم من وضع أيديهم على أهمّ المكامن الموجعة في العلاقة التاريخية الطويلة مع الغرب، وأن النضج الفنّي الخاص بامتلاك تقنيات الفن الروائي، هو الذي أخرج تلك الشخصيات من صياغاتها النظرية والتجريدية المحتملة، وهو الذي منحها النبض الحي والتمتّع بالحضور الفنّي القوي أسوة بسواها من الشخصيات الحية الأخرى في الرواية العربية والعالمية. ومما لاشكّ فيه أيضاً أن اقتصار الحديث على استخلاص نتيجة بارزة واحدة لا يعني عدم وجود نتائج أخرى أثرت تلك الشخصيات، وأثرت الروايات التي عاشت فيها، ونفت عنها صفة المشابهة وأحاديّة المعالجة، وخصوصاً شخصية بيتر ماكدونالد التي خضعت دراستها لقدر من التفصيل، وشخصية نيكولا التي استطاعت أن تفتح أبواب العلاقة مع الغرب على آفاق جديدة شديدة الرحابة، ربّما لا يشكل الماضي الاستعماري إلاَّ أحد العناصر المتنحية في ذاكرة الزمن، رغم كل هذا الذي نعانيه، ونعاينه من تجليات هذا الماضي واستمراريته التي بدأت تأخذ أشكالاً شديدة التنوع والتعقيد.

الفصل الرابع

سـرد الأنـوثـة

اكلّما وجدتْ انثى انوثتها
اضاءني البرقُ من خصري واشعلني؟
– محمود درويش –

والزغب النسويّ هناك يتيهُ كرأس الهدهد
في البرّية
يكتظّ عليه الدفء كجمرة ليلٍ
وأنا فوق الجمرة مقلوب كإناءْ
– مظفّر النوّاب –

1 - إشكالية الأنوثة:

من الضروري - بداية - أن نحذر انزلاق لهجة البحث إلى مرافعة لصالح الأنوثة، أو ضدّها، فالمنطلق والغاية يقعان خارج ذلك. ولكن التخويض في ثقافةٍ أنتجتها الأنثى يقتضي قدراً من التعريج - ولو كان تعريجاً خاطفاً - على ملامح من التوضّعات الثقافية التي لصقت بفكرة الأنوثة، بوصف الأنوثة حالة ثقافية، تضافرت عوامل عدّة، في مراحل تاريخية مختلفة، لإخراجها من طبيعتها البيولوجية المعروفة، وحشرها في طبيعتها الثقافية، العُلْوية أو الدونية.

والحقيقة البدهية التي تجبهنا بها الحياة، تتلخّص في استحالة استمرار النوع البشري اعتماداً على أحد الجنسين، فاستمرارها مرهون بإسهام موزّع بالتساوي المطلق بينهما، ولكن هذه المساواة، البدهية من الناحية البيولوجية لم تستطع أن تظلّ نفسها في سيرورة الثقافة والحياة اليومية والتاريخ. وربما تجلّى السبب الرئيس للانقلاب على تلك المساواة القائمة بيولوجياً ومنطقياً، في ما يمكن أن نطلق عليه «إشكالية الأنوثة» بوصف الأنثى - من وجهة نظر الذكر - كائناً آخر مكتظّاً ومغلّفاً بالألغاز والأسرار، فهي كائن معرّض دائماً للتبدّلات والتغيّرات الحاسمة، من الناحية الجسدية.

وكان الجهل البشري بحقيقة تلك التبدلات، وأساسها البيولوجي، وراء إخراج المرأة من صفتها البشرية، ورفعها إلى مراتب الألوهة، أو خفضها إلى درجة المسوخ ومراتب الحيوانات.

وكان تقسيم العمل، والحاجة المتعاظمة إلى القوة العضلية التي يمتلكها الرجل، وراء استيلائه على السيادة، التي حازها بواسطة قوته العضلية التي يمكن عدّ اللجوء إليها ارتداداً إلى صفته الحيوانية الوحشية الأولى، فالقوة المفرطة، والانقطاع إلى استعمالها، دون سواها من الوسائل الممكنة الأخرى، ليس أكثر من تجلٍّ صريح للبعد المتوحّش في أعماق الإنسان، مقابل اللجوء إلى العقل والدهاء والوعي. وربما لهذا السبب، جعلت الثقافة، في أحد مراكزها القديمة، وإحدى مراحلها التاريخية المهمّة، أي الثقافة الإغريقية، جعلت الأنوثة مرادفاً وشرطاً للبعد الإنساني النامي داخل الإنسان، وجعلت الذكورة المفرطة مرادفاً للحالة الوحشية العدوانية لدى البشر، فكان الذكر «مارس» إلهاً للحرب، وكانت الأنثى «أثينا» إلهة للعقل والحكمة.

إن هناك مستويات متداخلة ومتفاوتة في القدرة على الحركة والنشاط، امتداداً وانحساراً في إشكالية الأنوثة، بحيث يمكن أن نجد

أنّ كثافة أحد المظاهر الإشكاليّة، وسعة العزوم، والشدة التي تقتضيها حركته، قادرة على تغييب بقية المظاهر الأخرى التي وجدت إلى الأدب، وعبر الأدب سبيلاً إلى التمظهر والإعراب عن وجود الكينونة الإشكالية، سواء كان التمظهر الأدبي ناتجاً عن الوعي الكامل بالمسألة الإشكالية، أو كان تجلّيا لنشاط غير واع وجد في الأدب سبيلاً للتجسّد والظهور. والصّياغات الثقافيّة الأدبيّة العريضة لهذه الإشكالية اتخذت بشكل عام ثلاثة لبوسات عريضة يمكن إيجازها فيما يلي:

1 : 1 - قضايا الأنوثة في موازاة قضايا الذكورة، حيث تتجلى الإشكايّة في إمكانية انطواء الطرفين تحت عنوان قضايا الإنسان، ويمكن بالمقابل التفريق بين منظومتي القضايا، وجعل الفرق بينهما يتدرج من مجرّد الاختلاف الطفيف إلى حدّ التّناقض.

1 : 2 - إسهام الأنثى في تشكيل الظاهرة الأدبية إسهاماً فعّالاً في المشهد الثقافي العربي والعالمي الراهن، ينطوي بحدّ ذاته على إشكالية، تتجسّد في أنّ الأدب سبيل يُلزم من يرتاده بالكشف عن البواطن، والبوح بمكامن الاستثارة والوجع، وتعارض ذلك واقعياً مع الطبيعة المحافظة للأنثى، سواء كانت الحالة المحافظة معطى فطريّاً في شخصيّة الأنثى، أو ناتجاً لممارسة ثقافية تراكمت عبر مختلف العصور، وتعارضه ثقافياً مع مختلف الدعوات إلى إبقاء المرأة في الحيّز المظلم، والدرك الأسفل من سلم الحياة البشرية.

1 : 3 - اغتيال الريادة الأنثوية اغتيال للثقافة والريادة على حدّ سواء، فقد ارتبط تدمير ما تبقى من مكتبة الإسكندرية التاريخية المشهورة، في القرن الرابع الميلادي بهيجان قطيعي مسعور قاده رئيس أساقفة المدينة «سيريل» ضدّ امرأة تدعى «هيباتيا وُلِدت عام (370م) في الوقت الذي لم تكن توجد به خيارات قليلة للنساء، وكن يُعاملن

باعتبارهن مقتنيات»[1] وكانت هيباتيا تجسّد جماع ثقافة عصرها، فكانت عالمة بالفلك والرياضيات والطب، وكانت تنظم الأشعار، وكانت تقود العربة بنفسها، ولم يرق ذلك الأمر للكهنوت ورئيس الأساقفة الذي جمع أتباعاً من الرعاع «سحبوها من عربتها ومزّقوا ملابسها، وفصلوا لحمها عن عظمها بأصداف بحرية حادّة، ثمّ حرقوا ما بقي منها، وطمسوا مؤلفاتها، نسيت هيباتيا، أمّا سيريل فقد جُعل قديساً»[2]، ولم يكتفِ الجمهور الهائج بحرق هيباتيا ومؤلفاتها، بل قاده سيريل إلى مكتبة الإسكندرية نفسها وأضرم فيما تبقى منها النار، لتفقد البشرية إثرئذٍ واحداً من أهم كنوزها العلمية والثقافية على مدار العصور.

استعرت هذه الواقعة التاريخية في سياق ما يتناوله البحث للإشارة الخاطفة إلى جملة أمور أبرزها أنّ البعد البهيمي الوحشي في الإنسان حين يطغى على الأبعاد الأخرى، فردياً وجماعياً، تتوجّه القوى الفاعلة في المجتمع، على مستويي التحريض وتنفيذ الفعل، إلى الأنثى الرائدة ثقافياً، ليس من أجل اغتيالها بمفردها فقط، بل من أجل تدمير حالة الازدهار الثقافي التي تعمّ المجتمع.

وتقع الأنثى الرائدة ضحية هذه الهيجانات البهيمية لأنّها الأضعف، تاريخياً وراهنياً، قبل كل شيء، ففي مثل هذه الهيجانات تسيطر غريزة الافتراس بدلاً من فعالية الوعي، والوحش المفترس تقوده غريزته - وليس وعيه - إلى الطريدة الأضعف - وليس إلى الأقوى -.

إنّ اغتيال ريادة الأنثى هو اغتيال للثقافة ذاتها، بوصفها المجال الأسمى والأرقى الذي يمارس فيه الإنسان إنسانيته، سواء نظرنا إلى

(1) الكون - كارل ساغان - ت - نافع أيوب لبس - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت - ط (1) 1993- ص - 294.
(2) نفسه - ص - 294.

الثقافة بوصفها بنية مستقلّة، معزولة ومحكومة بقوانينها المستقلّة عن قوانين المجتمع والحياة، أو نظرنا إليها بوصفها انعكاساً، أو إفرازاً لنشاط قوى اجتماعية، مع الإشارة إلى أن محارق الثقافة لم تنقطع عبر جميع مراحل التاريخ، وهي مستمرة إلى عصرنا الحالي، وهي لا تزال مرتبطة عبر غير صيغة بمحارق الريادة الأنثوية واغتيالها.

2 - مجاز الأنثى وفكرة الحجرة السرية:

ربّما انحدر تعبير «الحجرة السرية» الخاصّة بالمرأة من عالم الأزياء والمستحضرات النسائية، وسوى ذلك من الوسائل الرّاميّة إلى ترسيخ عزل الأنثى ونفيها إلى شؤونها الأنثوية التي تستهدف تحسين ما يفترض أن يستحسنه الذكر من أنوثة الأنثى، من غير أن يغيب عن الذهن أمران أساسيان:

الأول: تحوّل هذا النمط من التحسين إلى صناعة رابحة ورائجة على الصّعيد العالمي. حيث استطاعت دعاية هذا النشاط الاقتصادي إقناع المرأة، وإقناع الرّجل أيضاً، بوجود نقص مريع في أنوثة الأنثى ما لم تُستكمل عبر هذه الوسائل الصّناعيّة من أزياء وإكسسوارات، وقطع تجميل، ومختلف أنواع المستحضرات الكيميائية التي أصبحت تغطي أكثر من نصف ما يُباع في مختلف أسواق العالم، ولا يخفى ما ينطوي عليه الإسراف في عمليات دعم أنوثة الأنثى بالوسائل الصناعية من اعتراف صريح بتحويلها إلى سلعة، وعلى الشّركات الصّناعيّة الكبرى أن تعمل من أجل تحسين هذه السّلعة وتطويرها لتحقيق الحدّ الأقصى من الرّبح الناشئ عن رواج السّلعة، والإقبال على طلبها عالمياً.

والثاني: إن تحسين الأنوثة يقف حصراً على استعمال هذا المنتج الصّناعي أو ذاك، وأن على الأنثى أن تستعمل ما تستعمله بشكل سرّي

أو شبه سرّي، لكي يبدو النّاتج المصطنع استمراراً للطبيعي، أو بمثابة الطّبيعي، وفي هذا الجانب يكمن قدر غير يسير مما يمكن تسميته بمجاز الأنوثة الرّاهنة، حيث تبدو الأنثى نفسها وغيرها في آن واحد، تبدو نفسها قبل الاستعانة بالوسائل الصّناعيّة للتحسين، وتبدو أخرى ثانية، أو تختزن مزيداً من «الأنوثة المؤقّتة» أو «العابرة» أو الإضافيّة بعد اللجوء إلى وسائل التحسين. وتتحول الحجرة السّرّيّة عندئذ إلى مجاز لهذا العبور. أو مجاز لهذه المثنوية التي تعيشها أنثى العصر من غير أن تعي أنها تعيشها بالضرورة.

ولكنّ الحجرة السّرّيّة التي عمدت روايات أنثوية عربيّة عديدة إلى إضاءتها وسرد تفاصيلها تختلف عن تلك الحجرة الّتي أشرنا إليها، فقد تميّزت مجموعة من هذه الرّوايات التي كتبتها إناث، والتي صدرت خلال العقدين المنصرمين من القرن المنصرم، بالولوج إلى الحجرة المغلقة بواسطة الثقافة المتوارثة منذ عهود سحيقة، فتعرضت هذه الرّوايات إلى تلك الحجرة ذات الجدران المتراكبة، والبواطن المتراكبة في الآن نفسه، فقد أنشأ التاريخ الثقافي الاجتماعي في المنطقة العربية سلسلة من الحواجز الرامية إلى إبقاء المرأة في منأى عن المكامن التي يتسرّب منها الخطر، انطلاقاً من موقفين كبيرين متداخلين عبر التاريخ: يتجلّى الأوّل في عدّها تجسيداً لمنظومة من القِيم الأخلاقية والاجتماعية على المستويين العام والخاصّ، والنظر إليها بالتالي بوصفها الجهة الرخوة التي يُنكأ منها الشرف، ويتجلّى الثاني في عدّها تتصدّر المنظومة العينية المندرجة في الإطار العريض لفكرة الحيازة التي تشتمل على ملكية الأشياء من غير أن تقتصر عليها بطبيعة الحال.

وقد ساهم ذلك في دعم إغلاق الجانب المحافظ بصورة شبه فطرية في شخصية الأنثى، بحيث يصبح ما تنطوي عليه المرأة حجرة مغلقة داخل حجرة مغلقة أخرى، تتمثل الأولى في كلّ ما يسهم في

تشكيل الكينونة الفردية لهذه المرأة أو تلك، وتتمثل الثانية المحيطة بالأولى والمنغلقة بكلّ ما وضعه التاريخ الاجتماعي في المنطقة من عوائق وأوامر ونواهٍ تجعل المرأة قعيدة بينها الذي يمكن عدّه حجرةً ثالثة تتوسّط الحجرتين السابقتين، أو جزءاً من الحجرة الخارجية الأكثر اتساعاً، والأكثر تعرّضاً لأفعال الإغلاق.

وبلغت رغبة المرأة في معظم روايات هذه المرحلة من نضج الرواية العربية عموماً، والأنثوية خصوصاً، حدوداً قصوى من التمرد والانعتاق الشامل من كلّ قيد، فعمدت - روائيّاً - إلى إزالة جميع الجدران المتراكبة لكشف ما تنطوي عليه تلك الحجرة السرية بمستوياتها المتراكبة، وقد وصل الكشف في بعض النماذج التي تناولها البحث حدّ الفلش الكامل، والعبث العنيف بما كانت تحتويه تلك الغرفة من مسائل تستصعب المرأة أحياناً أن تفلشها لنفسها، وليس للآخرين فقط.

تميّز طرح معظم ما طرحته الرواية الأنثوية العربية بنوع من الجرأة النادرة الفذّة التي استطاعت النفاذ إلى تلك العوالم التي جرت العادة في الآداب الإنسانية عموماً، بما في ذلك الأدب العربي والآداب الأوروبية، على إبقائها في حيّز التعتيم والكتمان والسرّية أغلب الأحيان، مع الإشارة إلى ضرورة التفريق بين الكيفيات المختلفة التي اعتمدتها الرواية الأنثوية في إضاءة المساحات المعتمة، حيث جعلت رؤيتها أحياناً في إطار المتاح، وبالغت أحياناً في شدّة الإضاءة بحيث أدّت المبالغة في تسليط الضوء عليها إلى جعلها المرئي الوحيد، أو الوجود الوحيد في حيّز الرؤية، وجعلتها أحياناً أخرى مجرّد وسيلة وحيدة لإنجاز ما يطلق عليه «الجاذبية السرديّة» في فن الرواية، وتناولتها روايات أخرى في إطار الابتذال الخالص الرامي إلى جعل الافتعال والافتراء على ما يحتمله الواقع سبيلاً للشهرة والانتشار التجاري،

والقبول لدى القارئ الغربي، بوصف الوصول إليه ونيل قبوله غايةً صارت أعمال عربية أدبية عديدة لا ترجو سواها.

وعبر إخضاع مجموعة من الروايات العربية التي كتبتها إناث في عدد من البلدان العربية «مصر وسوريا ولبنان والكويت وفلسطين والعربية السعودية وتونس والجزائر» إلى النظر الشامل المتفحّص، يمكن تقسيم تعامل الروايات مع دواخل الحجر الأنثوية المغلقة، وإضاءة محتوياتها عبر السرد الروائي، إلى مجموعتين رئيستين، تنطوي الأولى في نطاق سرد المغلق. والثانية في نطاق سرد المفتوح.

3 – سرد المغلق:

في الروايات العربية المعنية بالدرس ما يشبه الإجماع على وجود المرأة في عدد من الحجر المغلقة المتراكبة كما سبقت للإشارة، فالحَجْر الاجتماعي على حركتها حُجْرة، وطبيعة الثقافة التي تلقّنتها المرأة حُجرة، والجسد بحد ذاته حُجْرة أكثر تعتيماً وإظلاماً. وجاءت معظم الصياغات التعبيرية السردية في سياق عدّ وجود الحجرة المغلقة نوعاً من المعطى الطبيعي، أو الحالة البدئية غير المسبوقة بفعل خارجي، فلم يُعتبر وجودها ناتجاً عن سبب، أو أفعال وأنشطة بشرية معيَّنة، بل عُدّ ذلك بدءاً ومنطلقاً، سواء كان المنطلق مقبولاً أو مرفوضاً، ويذكّرنا ما نسوقه الآن بسجون أبي العلاء المعري الثلاثة المشهورة، سجن العمى، وسجن البيت، وسجن الجسد:

أراني في الثلاثة من سجوني فلا تسأل عن الخبر النبيثِ
لفقدي ناظري ولزوم بيتي وكون النفس في الجسم الخبيثِ

مع ضرورة الإشارة إلى عدم جواز المطابقة الآلية بين سجون أبي العلاء وحجرات الأنثى، فيمكن مقابلة العمى في حالة أبي العلاء بالجهل وفقدان الوعي لدى الأنثى المحجور عليها، لكن الفرق يبقى

قائماً بين سجن النفس داخل البدن وكبت أنوثة الأنثى وحرمانها من الخروج إلى العلن.

تبدأ الأحداث الروائية تأخذ ذروتها وإثارتها عندما تُفتح الحجرة، أو تتعرّض لمحاولات الفتح، سواء كان الفتح عملاً ذكورياً أو رغبة ذاتية لدى الأنثى بإنهاء حالة الإغلاق. ونعثر في هذا الإطار على عدد من مستويات سرد حالة التقفيل، ومحاولات الفتح:

3: 1 - ففي المستوى الأول يأتي ذكر القفل والمفتاح، من غير أن يغيب عن الذهن احتشاد القفل بالمدلولات الجنسية، وأنّ جعل المرأة حجرة مغلقة، وجعل الرجل يمتلك المفتاح، ليسا أكثر من استمرار لتحوّل القفل والمفتاح من الحالة البيولوجية المكشوفة، إلى حُجرة مغلقة عبر الثقافة، وإلى مغلقة ومفتوحة معاً بواسطة السرد الروائي، فالتورية البلاغية إغلاق، والخروج بالتورية ذاتها إلى الأنساق السردية في سيرورة النصّ الروائي انفتاح.

فرغم أن ليلى العثمان تتحدّث في إحدى قصصها عن فتح مرسم إحدى شخصياتها الأنثوية، بعدما كان زوجها قد أغلقه دونها طويلاً، وعلى الرغم من أن فتح الأبواب والبيوت والغرف المغلقة عمليات يومية مألوفة، يمارسها في الواقع الفعلي الرجال والنساء، إلاّ أن مجيء النسق التعبيري في السياق، وإضافة صفة الاشتياق للمفتاح، وصفة المهجور للقفل، أمور تخرج بواقعة فتح القفل من حالتها الميكانيكية، ومن علاقة المعدن بالمعدن، إلى محتواها الإنساني المشبع بكثافة الدلالة الجنسية: «كل ما كان يهمني أن أنطلق أن أحمل مفتاح مرسمي الذي حرمني منه.. أن أدخل المفتاح المشتاق إلى الثقب المهجور»[(3)]،

(3) فتحية تختار موتها - ليلى العثمان - دار الشروق - القاهرة - ط (1) - بدون تاريخ - قصة «المدينة.. الحلم» ص 81.

فالعبارة السابقة، تتضمن الدلالة الجنسية، وتتضمن سواها، فهي بحد ذاتها حجرة، ولكنها حجرة تشفّ أكثر مما تحجب وتستر، وتنجم إثارتها من الناحية السردية عن دلالتها الجنسية من جانب، وعن جدلية العلاقة الأبدية بين القفل والمفتاح من جانب آخر.

وحنان الشيخ في «حكاية زهرة» تجعل الحجرة حمّاماً تغلقه زهرة الراوية بضمير الأنا، من أجل أن يحميها، ولم تكن الوحيدة في الرواية التي تفعل ذلك، بل، كانت أمها أيضاً تلجأ إلى الحمام للهرب من سياط الرجل - الزوج: «عندما استجمعت أمي نفسها وهربت إلى الحمام وأقفلت بابه خلفها»[4]. وزهرة عندما ذهبت لزيارة خالها في أفريقيا، بدأت تلجأ إلى الحمام ليحميها من محاولات خالها للاعتداء عليها جنسيّاً رغم وقوعه في خانة «المحرّم»:

- «هذا الحمام الصغير كنت أرتاح فيه، وأخطّط لما سوف أفعله كل يوم، ثم بدأت أحتاجه ليحميني»[5].

- «لأنّي ما انتفضت كما يجب، ولا صرخت كما يجب، بل اكتفيت بإغلاق باب الحمام لأبقى سجينة»[6].

- «وسمعتني أفكر: لا مفر منك أيّها الحمام وأنت الوحيد الذي أحببته في أفريقيا»[7].

- «وهرعت إلى الحمام بين أكوام التلفزيونات، وجلست أبكي بصوت سمعته كل أفريقيا»[8].

---

(4) حكاية زهرة - حنان الشيخ - دار الآداب - بيروت - ط (2) - 1989 - ص 12.
(5) نفسه - ص 23.
(6) نفسه - ص 27.
(7) نفسه - ص 29.
(8) نفسه - ص 37.

ومن الواضح أن الحمام المنزلي في الأبنية العصرية يحمل دلالة مزدوجة، فهو مكان لإزالة الأوساخ، وهو مكان للاسترحاض والتخلص من الفضلات القذرة، إنه مثقل بدلالتي النظافة والقذارة، بالإضافة إلى أنه مجرّد حجرة خارجية تقفلها الأنثى بنفسها على نفسها، من غير أن يفعل الآخرون ذلك بصورة مباشرة، وهنا يأخذ فعل الإغلاق الخارجي حدّاً متطرّفاً في قوّة التأثير، حين يتحوّل ما يفعله الآخرون وما يريده الآخرون إلى فعل ذاتي تمارسه الأنثى بشكل تلقائي، مع الإشارة إلى أن أفريقيا في الأنساق السابقة تعدّ سجناً كبيراً يضم السجون والحجر الأخرى، ليس فقط بسبب ارتباطها بالحرارة الشديدة والرطوبة والسواد، بل أيضاً لأن زهرة وحيدة فيها بعيدة عن محيطها الطبيعي في بيروت، وعاجزة عن مغادرتها، والتجول فيها بمعزل عن خالها.

لكن حنان الشيخ نفسها في «بريد بيروت» تتحدث عن المفتاح العاجز عن إدارة محرّك السيارة وجاعلة من جسد الأنثى، ومن ذاتها غير المحسوسة، مستوى آخر من مستويات تلك الحجرة المسدودة:

- «هل كان ما بي مسدوداً عقيماً كعملي، كمستقبلي، كمحرّك سيارتي الذي ينطفئ ما إن أدير المفتاح في الثقب»[9].

ونعمة خالد تجعل جسد سراب في «البدد» قلعة مغلقة، وليس مجرّد حجرة، رغم تكريس الرواية لطروحات سياسية ملحّة، في واحد من فصول النضال الوطني الفلسطيني:

«القلعة يا إياد تنتظر أن أفتح أبوابها للشمس، وأفض الألغاز المتورّمة»[10].

---

(9) بريد بيروت - حنان الشيخ - دار الآداب - بيروت - ط (1) - 1996- ص 249.
(10) البدد - نعمة خالد - دار الحوار - اللاذقية - ط (1) - 1999 - ص 249.

وهيفاء بيطار في «قبو العباسيين» تجعل عنوان الرواية نفسه حجرة، أو «حفرة تحت بناية ضخمة ضخمة»[11]، موجودة في دمشق، القبو احتوى جسد أنثى الرواية الذي جاء في الرواية حجرة، وجاء مفتاحه رجلاً، فالأنثى تتخيل أنّ حمّالة نهديها تطير «يسقط سروالها الحريري أو الحديدي المقفول بقفل مفتاحه ليس بحوزتها أبداً»[12]، لكن الرجل بطبيعة الحال هو «المفتاح والأداة»[13].

وفوزية شويش السالم تجعل الحجرة حماماً موجوداً داخل حجرة موجودة بدورها داخل حجرة أكثر اتساعاً، لكنها أكثر قسوة وانغلاقاً، حين تجعلها الرواية تشمل جبال عُمان، وتجعل كشفها مرهوناً بالرعب والموت: «مضيت إلى داخل البيت الغارق في الصمت.. تسللت إلى الحمام وكل ما بي ينسحب مني.. فقط العار والموت هما الحل الجاهز المحتوم»[14].

وفي موقع آخر تسمي جسد إحدى إناث الرواية «متراساً» رغم خضوعه للنهب واندفاع الإعصار[15] وذكر الفتح والإغلاق في موضع آخر: «تلامس المفتاح السحري لتفتح فيه عاطفة مكممة مغلقة»[16].

وأحلام مستغانمي تجعل الجسد حجرة بأقفال سرية مفاتيحها بيد الرجل في فوضى حواسّ سيدة جزائرية: «كنت أجد متعتي في

---

(11) قبو العباسيين - د. هيفاء بيطار - دار الأهالي - دمشق - ط (1) - 1995 - ص 100.

(12) نفسه - ص 6.

(13) نفسه - ص 72.

(14) مزون - فوزية شويش السالم - دار الكنوز الأدبية - بيروت - ط (1) - 2000 - ص 16.

(15) نفسه - ص 243.

(16) نفسه - ص 226.

اندهاشي به وهو يضع مفاتيحه في الأقفال السرّية لجسدي»[17].

ورجاء عالم في «سيدي وحدانه» تتحدّث عن ثلاث حجرات مغلقة متداخلة، ضمن نسق تعبيري كثيف، يتضمّن الحجر الفعلية المغلقة في دور مدينة مكّة القديمة، وحجرات الجسد الأنثوي، والحجرات ذات الجدران الثقافية، والمنافذ الثقافية، التي تشبك حجرات الجسد إلى حجرات البيوت، إلى الكينونة الثقافية الاجتماعية للأنثى، الكينونة المتشاجرة والمتواشجة مع مكوّنات الثقافة المتوارثة عبر التاريخ، بما في ذلك عوالم «ألف ليلة وليلة» ومع الحالة الاجتماعية المقيدة براهنية المكان والزمان:

«البنات في ليالي جدّتنا مغلّقات بالضبّة وأقفالهن بلا مفتاح، أما بنات الليالي فأقفالهن بألف مفتاح»[18].

أما غادة السّمّان في «الرواية المستحيلة» فتفرز مساحة كبيرة للحُجَر المغلقة بالأقفال، والحُجَر لديها أجساد وغُرف وعلب وصناديق وأدراج (جوارير) باللهجة الشامية:

- «دخلت إلى قلعة جسدها وأغلقت الباب خلفها، وهبطت إلى القبو في القاع وهي تنتحب بلا صوت»[19].

- «فضولها دفعها كعادتها لفتح (الجوارير) المغلقة وقراءة الأوراق السرية للناس وكل ما تطاله يدها.. منذ طفولتها وهي تعجز عن مقاومة

---

(17) فوضى الحواس - أحلام مستغانمي - دار الآداب - بيروت - ط (3) - [illegible] - ص 262.

(18) سيدي وحدانه - رجاء عالم - المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء - ط (1) - 1998 - ص [illegible].

(19) الرواية المستحيلة - غادة السمان - منشورات غادة السمان - بيروت - ط [illegible] - 1999 - ص [illegible].

سحر الخزائن والطاولات المقفلة والأدراج.. بدأت بالدرج الأسفل»[20].

- «ها أنا وحيدة أخيراً أمام صندوق الأسرار وكما يحدث لي في أحلامي، أدخل المفتاح في القفل وأعجز عن فتحه»[21].

وفي النسق التالي الذي تعرض فيه غادة المسان تجربة ممكنة الحدوث لفتح أي قفل صدئ لأي صندوق، لكن القفل يتأبّى على المفتاح، فيأتي ما تبذله الساردة (المراهقة) في عملية الفتح موشّى بدلالات جنسية صاخبة، بمجرّد التحوّل إلى التعامل المجازي مع النسق نفسه:

«لماذا لا يدور هذا المفتاح الصدئ في القفل.. أحرّك المفتاح في القفل يمنة ويسرة ولا يدور، أزيد من ضغط يدي محاذرة أن ينكسر في الداخل، أو يتحوّل إلى رماد كبقايا الأوهام كلها.. لا جدوى أقرر إخراجه من موضعه.. يغمرني الذعر.. لقد قرر المفتاح قدري.. لا مجال للتراجع»[22].

3: 2 - وفي المستوى الثاني نجد إشارات تعبيرية دالة على حالة الانغلاق والقفل، من غير ذكرها صراحة، ومن غير أن ترتبط بالمفتاح، أو بمحاولات الفتح بالضرورة كالحجب والمنع والانطواء الذاتي والانكماش وما يقع في هذا السياق.

فعروسية النالوتي في «تماسّ» تشير إلى الحُجر التي تتضمنها عملية الحجب، في الأوساط الشعبية التونسية من غير أن تشير إليها صراحة: «بدأ حجم العورة يكبر حتى كسا كامل البدن فوجب حجبه

(20) نفسه - ص 392.
(21) نفسه - ص 444.
(22) نفسه - ص 445.

عن الشمس والهواء ونعمة الحياة»[23].

وتفرز ميرال الطحاوي في «الباذنجانة الزرقاء» عدداً من الأنساق التعبيرية الدالّة على الانطواء والانضغاط في كتلة من «اللحم المعجون» والاختباء داخل الثياب، وداخل أطر التحفّظ السائدة في الأوساط الاجتماعية المصرية المختلفة:

- «ربما أخجل من جسدي، ربما لم أكن أعرف كيف أكون بنتاً مثل بقية البنات. لأني كنت دائماً كتلة لحم معجون بلا ملامح»[24].

- «تضمّين يديك حول جسدك العاري أكثر ويلامس خدّك الأرض الباردة»[25].

وتذكر ميرال الطحاوي في موضع آخر على لسان فتاة أجنبية في معرض حديثها عن إناث مصر وذكورها: أنتم متحفظون تماماً لكن في الإعلان عن نزواتكم وليس معايشتها»[26]. وفي موضع آخر: «أنا لا أستطيع التكهّن بتفاصيلك خلال هذه الملابس»[27]. فمن الواضح أن فقدان الملامح الأنثوية، والانطواء في كتلة من اللحم المعجون، والتواري داخل الثياب، وداخل ما يسمّى باللياقة الاجتماعية التي تلزم الأنثى بالتزام أقصى حالات التحفّظ، كلها أشكال مختلفة للتعبير عن الإغلاق والحجر، مع فارق السوية الدرجية بطبيعة الحال.

وتستعمل هيفاء بيطار في «قبو العباسيين» تعبير «تطريز الحقيقة»

---

(23) تماسّ - عروسية النالوتي - دار الجنوب - تونس - بدون تاريخ للطبع - ص 58.

(24) الباذنجانة الزرقاء - ميرال الطحاوي - دار شرقيات - القاهرة - ط (1) - ص73.

(25) نفسه - ص 96.

(26) نفسه - ص 98.

(27) نفسه - ص 124.

بغية إخفائها للإشارة إلى ترميم البكارة[28].

وتستعمل أحلام مستغانمي ثياب الرّجال وثياب النّساء والبيوت المرتبة والنفاق الاجتماعي، والعبارات والكلمات المهذبة لحجب حقائق الأنوثة في الإطار الجزائري:

- «الذين يبهروننا بثيابهم ليسوا الذين يبهروننا بدونها»[29].

- «كنّ نساء الضجر والبيوت الفائقة الترتيب، والأطباق الفائقة التعقيد، والكلمات الكاذبة التهذيب، وغرف النوم الفاخرة البرودة، والأجساد التي تخفي تحت أثواب باهظة الثمن كل ما لم يشعله رجل»[30].

- «إن ثياب التقوى قد تخفي عاشقة تخبئ تحت عباءتها جسداً مفخّخاً بالشهوة»[31].

وتتحدث غادة السّمّان عن الفرق بين الإناث داخل البيوت والإناث خارجها، حيث تحوّلهن الثياب في الخارج إلى مجرّد بقع من الحبر الأسود: «كم يتبدل شكل النساء داخل البيوت، في الخارج تبدو النساء كلهن مثل عمتها، أطول قليلاً وأعرض أو أقصر قليلاً.. في البيوت يخلعن المعاطف السوداء الطويلة، وتنبت لهن عيون وشعر وأذرع بضّة وسيقان جميلة وتصير لهن أصوات عالية ثم يعدن وقت الخروج بقعة حبرٍ سوداء على الرّصيف في الشارع تطاردها ممحاة كبيرة»[32].

---

(28) قبو العباسيين - ص 99.
(29) فوضى الحواس - ص 97.
(30) نفسه - ص 124.
(31) نفسه - ص 171.
(32) الرواية المستحيلة - ص 188.

ورجاء عالم تتحدث عن الحجاب والتحجيب وأشكال تغطية الأنوثة الفائضة كافة، لمنع تأجّجها واتّقادها:

- «وحرصت جدتي نارة على تحجيب هَنا خلف حب التلويع والتشويق»[33].

- «إذا انطوت الأنثى على جمرتها استحالت لجلمود ناري»[34].

- «وكانت دمبوشي بفطرة لم تترجم لمعارف إنسانية ساعية لحبس النار داخلها، وفي كل ممارساتها العفوية ظلت ماضية في حبك معادلات تضمن عدم تسرب أي برق أو شرر من ريحانها»[35].

3: 3 - وفي المستوى الثالث: يمكن أن نسوق بعض الاستعمالات اللغوية الشعبية والتعابير الشائعة هنا وهناك للمواربة والالتفاف في تسمية الأشياء بأسمائها. فتصوغ ناديا شومان في «خطىً كتبت علينا» العلاقة بين الرّجل والمرأة خارج المؤسسة الشرعية بمثل شعبي شائع في الأرياف الساحية السورية: «الرجل كلب إذا أطعمته المرأة تجرأ وإذا زجرته ارتدع»[36].

وحنان الشيخ في «بريد بيروت» تثبت مقطعاً من الزجل الشعبي اللبناني المشهور على لسان جدّ أنثى الرواية[37]. وتذكر أيضاً تعبيراً شعبياً مستعملاً للدلالة المواربة على ما يحدث للأنثى التي تدّعي الأذى من العلاقة مع الرجل، والتعبير هو «لسعة الدبّور». مع الإشارة إلى أن الموارية، أي فتح الباب نصف فتحة، أو شقة قليلاً لا يعني كشفاً كاملاً

(33) سيدي وحدانه - ص 24.
(34) نفسه - ص 122.
(35) نفسه - ص 123.
(36) خطى كتبت علينا - ناديا شومان - دار الحصاد - دمشق - ط (1) - 1997 - ص 164.
(37) بريد بيروت - ص 144.

لما يقع خلفه، بل من المرجّح أنّ شقّ الباب قليلاً، أو مواربته أمر يدخل في نطاق استمرار الحجر والتغطية، أكثر مما يدخل في نطاق العكس، وإلاّ كان من الضروري فتحه بكامله، وليس مجرّد شقه وإبقائه موارباً.

وتشير غادة السّمّان إلى التسمية الشعبية الدمشقية لما لدى الأنثى باسم «باريس» وما لدى الذكر باسم «عمود البيت»، مع التذكير بتقييد ذلك داخل الرواية بعقدي الأربعينات والخمسينات من القرن العشرين، كما في النسق التالي الذي يتحدث عن عملية الختان: «قالت لها الحاجّة: إنّهم سيقصّون له شيئاً زائداً هناك، تساءلت بصمت: ترى هل سيفعلون به ما أرادت هي أن تفعله بكريم وأغضبت أمه؟ ولماذا يقصّون (عمود البيت) كما تغني جدتها لوضاح وهي تبدّل له حفاضه»[38].

وتشير رجاء عالم إلى شيء من نظرة المجتمع المكّي إلى مسألة الأنوثة على لسان جدّتها: «تقول نارة: إن البنت تحبل من النظرة ومن رفّة العصفور على ظلها، ومن نشر رائحتها على حبل تدخله الريح، البنت قمقم يقبض المردة في طيرانها، ويوقفها في سوادها»[39].

3: 4 - وفي المستوى الرابع نجد اللغة الكثيفة، والتعبير الراقي الأنيق الذي يشي بانحداره من عوالم الشعر، سبيلاً للتورية والتغطية، بحيث تتحول اللغة ذاتها إلى حجرة شديدة الخصوصية، وتتدخّل في درجة قدرتها على الحجب، وفي سماكة جدرانها عوامل شتّى، يتصدّرها نصيب الأنثى المخبوءة في النسق اللغوي الكثيف من الثقافة، ونصيبها من الإنسانية، ويتدخّل في الأمر أيضاً حجم الطاقة المكتنزة والمقهورة في داخل الأنثى، وصلتها بطاقة القوى القاهرة وعنفها

(38) الرواية المستحية - ص 177.

(39) سيدي وحدانه - ص 176.

وشراستها، وتتدخّل أيضاً سوية العمل الروائي من الناحية الفنية، وطبيعة الملكة اللغوية للكاتبة، وثراء عوالمها الروائية، وطبيعة تحصيلها المعرفي، وتفاوت المستويات اللغوية المستعملة في الرواية، باعتبار الرواية مجالاً مميّزاً مرناً وشديد الرحابة، لاشتمال مختلف أنماط التنوّع الكلامي.

فغادة السّمّان على سبيل المثال، تذكر ذلك في «الرواية المستحيلة» عبر مستويين تعبيريين متفاوتين بشكل لافت، في طريقة الصياغة والمساحة التي تغطيها الدلالة، فيأتي تعليق زين المراهقة على أغنية عبد الوهاب (علموه كيف يجفو فجفا) شرحاً مدرسياً صرفاً لدور اللغة في قضية التورية والمواربة في التعبير عن الحقيقة: «اسمع دائماً رجالاً يتغنّون ويتغزلون برجال مثلهم ويقصدون بذلك النساء، ها هو عبد الوهاب بصوته الأجش يغازل ذكراً وعينه على امرأة (تورية) دنيا من التوريات أعوم فوقها دنيا من الكذب بالتراضي»[40]. مع إشارة - أراها ضرورية - إلى أن غزل الذكر بالذكر ليس تورية بالضرورة، بل ربما كان استمراراً للموروث الثقافي القديم الذي أفرزت له ثقافة العصر العباسي مساحة كبيرة في إطار الغزل بالغلمان، وربما كان أيضاً تورية مزدوجة في إطار الغزل المعاصر بالغلمان، حيث يذهب الظن مثلما ذهب بأنثى «الرواية المستحيلة» إلى أن الأغنية تورية للأنثى، ولكن ربما كانت الحقيقة أن المقصود هو الذكر الغلام.

وفي المستوى اللغوي الآخر الذي استعملته غادة السّمّان في موضع آخر نجدها تستعمل الأقفال والصناديق بشكل شديد الإيحاء وواسع الدلالة للإشارة إلى دور اللغة المستعملة في ستر الحقائق، وفي جعل اللغة بحد ذاتها حجرة مغلقة:

---

(40) الرواية المستحيلة - ص 386.

«صائغ الأقفال على أفواه النساء لم يكن حقاً بحاجة إلى هذا العناء فالحقيقة فيما يبدو لها توجد دائماً في فم آخر وصندوق آخر»[41].

وتستعمل عروسية الناتولي نسقاً تعبيرياً يبدو قادماً من خارج نصّها المكرّس لمسائل أنثوية تعيشها المرأة المتعلّمة التونسيّة في إطار علاقتها بالذكر عموماً، أباً أو عشيقاً أو زميلاً أو زوجاً محتملاً: «هناك شيءٌ فيك ليس لك قد اختلط بمالك فعدّلك فاستقمت فإذا أنت شيءٌ آخر»[42].

وأحلام مستغانمي ترى اللغة نافذة للخروج من العتمة إلى الرؤية وتراها لحافاً وغطاءً في الآن نفسه: «إنها أول مرّة أطل بها من نافذة الصّفحة لأتفرّج على جسدك.. أحاول أن أحتمي بلحاف الكلمات»[43]. وتشير ميرال الطحاوي إلى ما يشبه ذلك في «الباذنجانة الزرقاء» الباذنجانة الزرقاء هنا وصف لأنثى الرّواية، ومجيئها في العنوان نوع من الغطاء المجازي لمقادير من الأنوثة التي أقفلت عليها لغة الرواية:

«كيف يكتفي رجل ناضج بامرأة تحدثه بالهاتف عن القطط والكلاب في الشوارع...

أنت عاجزة عن ذلك مشبوكة في خيوط الحرير والتنتنة رغم كل تمريناتك على فكّ أزرار البلوزة مادة يديك إلى آخرهما متحسسة التعاريج التي تجدينها في كفيه»[44]،

وتذكر أحلام مستغانمي ذلك صراحة: «أنثى عباءتها كلمات ضيقة

---

(41) نفسه - ص 469.
(42) تماسّ - ص 20.
(43) فوضى الحواس - ص 288.
(44) الباذنجانة الزرقاء - ص 98.

تلتصق بالجسد وجمل قصيرة لا تغطي سوى ركبتي الأسئلة»[45].

وحنان الشيخ تفرز نسقاً سرّدياً للحدث عن تعامل زهرة مع بثور وجهها، وتسلّل يدها دونما شعور إلى تلك البثور وحرصها أحياناً على فعل ذلك سرّاً أحياناً، وبعيداً عن أعين والدها الذي منعها من اللعب بتلك البثور. فالتسلل السّرّي إليها والخوف من الأب، نسق مجازي للحديث عن تعامل الأنثى مع أنوثتها التي لا تجرؤ على التعامل معها بشكل علني:

«ينهرني كلما يراني أصطاد حبة فيه، أصابعي تحوم حولها، تتلمّسها، تقشّرها، ثم تكبسها، ولا أتوقف إلاّ عندما أرى نقطة من الدم استقرّت فوق إصبعي، وهكذا باستمرار كانت إصبعي تسبق كلامي كلما تهيأت لجواب ما، وتبدأ بالحفر فأنظر إلى وجهي في المرآة فأرى البثور موزعة فيه ونقاط الدم متجمدة فوقها. الآثار تظل بلونها الأسود والبنّي فأسرع وأكتب إلى مجلة نسائية أسأل عن العلاج»[46].

وتبلغ كثافة اللغة وثراء الدلالة حدوداً مدهشة لدى رجاء عالم في «سيدي وحدانة» إلى حد جعل النص الروائي بكامله مجازاً مثيراً أو ملغزاً لعدد غير محدد من الانتقالات والتجادلات بين الفن والواقع، وبين المخفي المغلق المحجوب، والمعلن في سيرورته إلى الإيضاح والتسمية، بحيث تنجم الإثارة السّرديّة عن هذه الانتقالات المتكررة من ظلال الحجب إلى مقادير متفاوتة من الفضاءات المتاحة لشيء من الاكتناه، وشيء من التعريض لإضاءات محدودة تتعمّد أن تظلّ محدودة، لتبقي ما يمكن أن نسمّيه شراهة الفضول، أو شهوة المعرفة على أوسع ما تستطيعه من فغر، فنجدها تجعل الاسم بحد ذاته حجرة

---

(45) فوضى الحواس - ص 124.
(46) حكاية زهرة - ص 17.

مغلقة وسجناً، فكيف الأمر مع الأنساق اللغوية الأخرى والاستعمالات المجازية لما استعملته في نصها الروائي الكثيف:

- «نمنح من يدخل صحننا اسماً قبل أن نطيق منازلته، نبدأ بحبسه في الاسم ونحرص على لجمه بكل حرف أو تعريف»[47].

- «الاسم مفتاح السّر من الحيّ، ولقد كان من العار تمليك رجل اسم أنثى في المجتمع المكي، كان الاسم يجيء للتمليك بعد الجسد، فلا تؤول إليه نواصي الباطن ما لم يسلم للظاهر»[48].

هذه الانتقالات أو التجادلات بين المخفي والمُعلن إلى حدّ ما، بين الظاهر والباطن، تشكّل نوعاً من المحرّك الخفي الذي يمنح النص الروائي طاقته على الجذب والفاعلية الفنية وإثارة الوعي والذائقة، فنجد نوعاً من التوازي بين الكلمات والتعابير الدّالة على الانغلاق والحبس في المقبوسين السابقين، كدخول الصحن والحبس واللجم والحرص والباطن من جانب، والمفتاح والمنح والظاهر، من جانب آخر، مع غلبة صريحة لحالات الإغلاق والتقفيل في معظم الأنساق التي تشكل منها النص. والمقبوس التالي يشير إلى حالة فذة ونادرة مما يمكن أن نسميه العجائبية العربية، أو العجائبية المكيّة التي تسرف في عمليات التحجيب والبرقعة والتورية إلى حدود ندر بلوغها، فيتركب الجدار فوق الجدار، والبرقع فوق البرقع، إلى حدّ جعل علاقة الحرف مع الحرف موازية لعلاقة العضو مع العضو، في كلّ من الجسدين المنذورين للعلاقة الطبيعية بين الذكر والأنثى داخل المؤسسة الشرعية أو خارجها:

«حلّ تخميس هناني بتربيعة اسم محمد، وأخذ يرقب تقدم الليل

---

(47) سيدي وحدانه - ص 35.

(48) نفسه - ص 26.

على تلك الحالة حتى انقضت الظلمة ومالت لفرقتها لما وراء الظلمات، تمطّت التربيعة وذوّبت التخميسة بنار، دخلت حاؤه في هائها ففاضت تخميستها ماءً قراحاً ذوّب النار فإذا حرّه محلول في عسلها وإذا الخليط متعرّش يرسم الولد ويعمّر الأوقات»[49].

ولا يغيب عن الذهن اتصال مضمون المقبوس السابق بأحد الأشكال الشائعة شعبياً لتحديد برج أي شخص ذكراً كان أو أنثى من خلال اسمه، وليس من خلال تاريخ ولادته بحسب التقويم الغريغوري، أو البيزنطي، أو عام الولادة على الطريقة البوذية، كما هو معروف، باعتبار الاسم الذي يختاره الوالدان للمولود لا يأتي مصادفة، بل يُعدّ في هذه الحالة إلهاماً إلهياً لمساعدة الأهل والآخرين في معرفة طبيعة المخلوق، من خلال الاسم الذي يحمله، ويتم الاهتداء إلى البرج بواسطة حساب المعادلات الرقمية لكل حرف من الحروف العربية وفق ترتيبها الأبجدي (أبجد هوز حطي كلمن إلخ. . . .) وليس الهجائي، وعلى حساب المجمل الصغير، بالتوازي مع الرقم الذي يحمله أحد الأبراج الاثني عشر المعروفة، وهذا الحساب معروف لدى أوساط شعبية مختلفة في بلاد الشام، ويبدو أنه شائع لدى أوساط أخرى بحسب نص رجاء عالم، وهو منحدر من أيّام الجاهلية التي كانت تسمي العدّ بواسطة الأحرف عدّ أبي جاد، وبلغ تأثير اعتقاد بعض الأوساط بهذا النوع من الحساب، أنها تلجأ إلى تغيير اسم الأنثى التي تتزوج رجلاً لا يتوافق برجها مع برجه، باعتبار الأنثى تابعاً، بحيث يؤدي تغيير الاسم إلى إخراجها من سجن برجها السابق إلى برج جديد، ولذلك نجد أن الاسم يعدّ سجناً لمن يحمله على المستويين الفني والواقعي.

---

(49) نفسه – ص 20.

4 - سرد المفتوح أو سبل فتح الحجرة:

يمكن الذهاب دون تحفظات كبيرة إلى أنّ الطّرائق المتّبعة فنيّاً وواقعياً، لإخراج مكنونات النفس من حجراتها المغلقة إلى الضوء والعلن تجسّد حالة شديدة الشيوع من حالات المثنويات الكثيرة التي تتشكّل منها شخصية الإنسان، في المنطقة العربية على وجه التخصيص، على المستويين الفردي والجمعي، ويمكن أن نطلق عليها مثنوية المغلق والمفتوح، أو مثنوية الظاهر والباطن، أو الظلماني والنوراني، حسب تسمية يوسف سامي اليوسف في كتابه «ما الشعر العظيم» أو ما سمّاه الدكتور كمال أبو ديب «الخفاء أو التجلّي» في عنوان كتابه المشهور «جدلية الخفاء والتجلي». التسيمات الكثيرة للمسمّى الواحد تشير دون شك إلى أن هذه الحالة المثنوية تشكّل ظاهرة، وأن هناك كثيرين منتبهون لشيوعها، وتصدوا، ويتصدون لتأمّلها ودراستها.

وإيثار تسمية الحالة بالمثنوية ناجم عن الالبتاس الموضوعي بين حدّيها، بحيث يكون المفتوح مجرّد شكل للإغلاق، أو طريقة للتقنيع والتورية والتغطية، أو يكون الإغلاق شكلاً للفتح، أو سبيلاً إليه على طريقة المراهقين ذكوراً أو إناثاً، فحين يحمل أحدهم الحرف الأول من اسم التي يحبها (أو الذي تحبه) في سلسة مذهبة بالرّقبة أو في حمّالة المفاتيح، يصحّ أن يكون حمل الحرف إغلاقاً أو حجباً للاسم وللمسمى، ويكون أيضاً سبيلاً للبوح والكشف في الوقت نفسه.

وربّما كان النسق التالي الذي تتحدث فيه رجاء عالم عن إحدى الكيفيات التي كانت تتعامل فيها جمّو مع اسم الذي تحبّه (مياجان) تجسيداً فذّاً عجائبياً لأحد تجليات هذه المثنوية التي تجمع بين الإغلاق الشديد الذي يتجسّد في عملية الصّرّ وتغليف الصّرّة، من جانب،

والفتح الشديد الذي يبلغ حدّ الفلش وبسط الأحرف المفلوشة من جانب آخر:

«حتى إذا بلغ درب الهجلة جلس تحت بيت العمدة وأخذ ينبش بقجة جمّو عن اسمه المخفيّ.. وكانت جمّو تباغته كل حين فتخفي الميم في العناقيد النجمية التي تطرّزها على حواف الكوفيّة أو تحوصلها مثل سرّة يدور حولها سقف الكوفيّة، أو تتكرّس لتهييج أرواح الجيم، فتتركها تلتفّ كحيّة أو تتوارى في التعريقات لتبدو مثل هلال ساقط، تفتنه ملاغاتها للميم وتنويع تخليقاتها يعرف أنها تناديه في كلّ ثنيّة خيط، تشاغله بتفريق الميم وتعطيش الجيم حتى يشعر بعطشها يلهب جسده، وكانت نداءات الياء المحنّنة تأتيه من كلّ عابر يلوح بكوفية في أزقة مكة المرصوفة من حجر ودماء»(50).

جاء الخروج من المغلق إلى المفتوح، أو جاءت عملية فتح المغلق سبيلاً واكبه السّرد من غير أن يقتصر عليه بطبيعة الحال، فالمطابقة بين خطوط السّرد، والخطوط التي تلتزمها عملية فتح المغلق ليست مطابقة تامّة بالمعنى الميكانيكي، رغم إمكانية الزّعم بأن جميع السرود الروائية تنحو هذا المنحى، أي تسير من المغلق إلى المفتوح، أو تفتح المغلق، فالطاقة الخفيّة المحركة للسرد الرّوائي ليست أكثر من إخراج للمواد المسرودة من حالة الإخفاء والإضمار إلى الضوء والعلن بواسطة اللغة، أو إخراج للمسرود من وجوده في معزل عن اللغة، إلى وجود لغويّ خاص عبر الرواية، لتكون الرواية بالتالي تجليّاً لغويّاً للمواد المسرودة، أو للعالم المعاش أو الافتراضي، بعد أن اكتسب وجوداً لغويّاً، أو بعد أن أضاءته اللغة.

وحتى في حال السير عكس هذا الاتجاه، أي في حال السّير من

---

(50) نفسه - ص 54.

المفتوح المضاء إلى المغلق، على غرار ما يحدث في الواقع وفي الفن، من فرض الحَجْر على الأنثى بعد ممارسة الحريّة، أو اعتقال الذّكور لمنعهم من التعبير السّياسي عن أنفسهم، على سبيل التمثيل، لا الحصر، فإن الأمر يظل نفسه، حيث يتحول المخبوء المغلق في الواقع، كحَجْر المرأة أو سجن الرجل، إلى مفتوح مضاء بواسطة السرد، مع الإشارة إلى أرجحية أواليّة الإغلاق، فالمسار الذي اتخذه تطور الحياة، وتطور البشرية في الحياة، وحسبما واكبت ذلك معظم المعتقدات، والآثار الثقافيّة الكبرى، يتجه من الظلام إلى نور الخلق، ومن البيضة الكونية الكبرى إلى الانفجار الكوني الأعظم، من السديم إلى النجوم والكواكب، من الرحم المظلم إلى الولادة ونور الحياة.

وفي الرّواية الأنثوية اتخذ سرد المفتوح أو فتح الحجرة السّرّية عدداً من الأشكال والمستويات، التي يمكن اختزالها في مستويين رئيسين، يتخذ الأول سبل الكشف الفني المشرب بتوشيات وتعاريق جمالية متفاوتة الكثافة والانتشار. واتخذ الثاني سبيل الفلش والفضح وبعثرة المحتويات بطريقة مبتذلة ومنفّرة في بعض الأحيان.

ففي إطار الكشف الفني نجد عدداً من التنويعات في صياغة فتح المغلق، تتصدرها كثرة اللجوء إلى الكلمات والتعابير الدّالّة بشكل خفيّ غير مباشر، على مدلولات جنسيّة تتخذها أنثى الرّواية، أو الكاتبة الأنثى سبيلاً للبوح ببعض مواجع الأنوثة، ومن أبرز المواضع التي يتجلّى فيها القول الشعري هو تلك المسافة التي تستغرقها اللغة للعبور والمصالحة بين البوح والكتمان، بين المكشوف العاري والأقنعة المتراكبة الرامية إلى تغطيته وإضماره، وهي مسافة لا تعرف السكون بطبيعة الحال، وإنما هي موّارة بالتوتر والتبدّل، إلى حدّ أنها تنكمش وتتقلّص لتعدم الفارق بين المباح والمقنّع، أو تتمدّد وتتسع لتصبح المسافة بين قناع بدئي أوّلي، وقناع مركّب فوقه أضعاف المسافة بين

المباح والمقنّع، بالإضافة إلى أن الشعر، أو القول الذي يتّسم بالسمة الفنّية، كالنثر السردي في الرواية، عبر تلك المسافة، أو بجعله تجسيداً لتلك المسافة، يحوّل القناع بحدّ ذاته إلى درجة من درجات البوح، مثلما يحوّل المباح المعرّى إلى أحد أشكال الأقنعة التي تمثّلت بشكل رئيس بالألفاظ ذات البعد الجنسي، أو الإيحاء الجنسي، الألفاظ التي يعمل وجودها في نسقها الدلالي على إخراجها من دلالاتها القريبة المباشرة المعروفة، ويحصرها بدلالتها الجنسية الصرفة، من خلال جعلها تشكّل ثوباً شفافاً، وظيفته الأولى لفت الانتباه إلى المنطقة المثيرة، وليس إلى تستيرها وتغطيتها.

فالثوب - الكلمة موجود في هذه الحالة من أجل أن يشفّ، وليس من أجل أن يغطّي، الشافّ، أو الثوب الشافّ في هذه الحالة تعرية أكثر إثارة من العري الطبيعي، لأن القناع يتعمّد لفت الانتباه إلى القيمة الخاصّة التي تنطوي عليها المنطقة المقنّعة - المستشفّة. وهكذا تتحوّل هذه الكلمات إلى درجة أخرى من درجات البوح، وبعداً من أبعاده، وليس إلى مجرّد مجاز لغوي، أو استعارة، أو تورية، أو سوى ذلك مما هو معروف في علم البلاغة.

والقناع الشافّ، أي القناع الذي يعرّي في الواقع، لا تقتصر وظيفته الفنّية على دلالاته المثيرة في إطار عملية الحب، وما يتشعّب منها أو يتدفق إليها، بل يؤدّي أيضاً وظائف أخرى جمالية وفكرية، فالعري الأنثوي على سبيل المثال معطى طبيعي معروف لدى أيّة أنثى، ولكن النظر إليه من خلال غلالة، أو من خلال قناع لغوي، أو قناع واقعي كالثوب الشافّ مثلاً، يحوله إلى مركّب ثقافي، تتدخّل فيه الفعالية الإنسانية، وتنزع عنه فطريته وفجاجته الطبيعية، سواء كان التركيب بصرياً، أم لغوياً، كما هي الحال مع بعض الأنساق السردية التي نعنى بها في هذه الفقرة.

ففي إطار سرد المفتوح نجد وفرة من الكلمات الدالة على الاختراقات والوسائل المتطاولة والمدبّبة المستعملة في الاختراق الرّامي إلى الإضاءة والكشف. ونجد الجروح والحروق واللدغ والثقوب، في إطار ما تصاب به المرأة أثناء دفع ثمن الانفتاح، أو بوصف ذلك ثمناً لا بدَّ من دفعه في سبيل الكشف والمعرفة. ولذلك نجد أن المجموعة الأولى تسير في اتجاه منح الفاعلية للأنثى، وجعلها في موقع المتحرّك أو في موقع الذي يستجسن الاندفاع والحركة. بينما تظل المجموعة الثانية منطوية على رصد حالات الاستقبال والتلقّي السلبي لأفعال الآخر، ونتائجها غير المستحبة.

ففي إطار فاعلية الحركة نجد عروسية النالوتي تتحدث عن الاختراق والالتحام في إطار معرفتها بالآخر المذكر وفي إطار معرفة الآخر بها: «لأول مرّة تشعر بلذّة الاقتحام والمبادرة وجعلت تحسد الرجال عليها»[51].

وتستعمل حنان الشيخ تعبير «اندلاق الحبر» للإشارة إلى اندفاع أنثى «بريد بيروت» باتجاه الرجل: «كنت أعرف أني سأندلق على جواد كالحبر على شرشف أبيض أمتدّ وأتشعّب حتى أصبح من النسيج»[52].

وتصف هيفاء بيطار أنثى روايتها بأنها: «مخترقة باب الحقيقة»[53].

وتستعمل نعمة خالد كلمتي «الاختراق والحرث» في إطار ما يشبه الاعتداء الجنسي[54].

---

(51) تماسّ - ص 40.
(52) بريد بيروت - ص 250.
(53) قبو العباسيين - ص 96.
(54) البدد - ص 183.

وتستعمل فوزية شويش السالم كلمات «القوس والوتر والانقضاض» للإشارة إلى الرغبة المتبادلة[55] التي تسميها في موضع آخر: «عواء ذئب جائع كل جزء فيه يعوي على حدة»[56]. وتستعمل أيضاً نسقاً تصويرياً قاسياً خلال حديث إحدى إناث الرواية عن كيفيات الخروج بالأنثوي المغلق إلى إضاءة عابرة، ربما جاءت أكثر تعتيماً وإلغازاً من المغلق نفسه لأنه أتى على لسان أنثى ساذجة: «لا لن يكتفي باللمس وسيتحسّس جسدك.. ويرحل فيك مثل ثعبان يعضّ أحشاءك الداخلية»[57].

ونجد أكثر التعابير وضوحاً لدى رجاء عالم، بدءاً من الإشارة إلى توق أنثى الرّواية إلى الانفلات من كلّ قيد، ومروراً باستعمالات متعدّدة لكلمات وعبارات كثيرة تشترك في توصيف حالة الاتجاه من المغلق إلى المفتوح، كالتهديم، وانطلاق النهر الهادر الذي يتكرّر ذكره في غير نسق وغير موضع:

- «فهتفت: سيدي أتوق للانفلات في هذا النور - العتم ولا أرجع»[58].

- «ولكنه جبار لا يأخذ معشوقاً لعشقه قبل أن يتهدّم منه الهيكل وليس كابتداء الجسد مفتاح للدوام المخفي»[59].

- «حين يضعف جسدها ينطلق نهره هادراً ويغوص في الأزمنة المخفية وفي الأجساد المغلقة، كل شيء يخلع جلده ويكشف لها نوره»[60].

---

(55) مزون - ص 53.
(56) نفسه - ص 82.
(57) نفسه - ص 253.
(58) سيدي وحدانه - ص 76.
(59) نفسه - ص 78.
(60) نفسه - ص 84.

- «لكأنّ نهرها وقد اعتاد الانفلات يتأصل ليخلع المحدود بلا عودة ويناضل لكي يدخل في الجسد الأصل»[61].

ونجدها تنوع التعابير والألفاظ الدّالّة على هذه الحركة الاندفاعيّة باتجاه الضّوء والكشف، رافعة مستوى قوة الاندفاع وموسّعة المساحة التي يشتملها، حين تجعله يشمل إناث الرّواية وليس أنثاها فقط، وتجعل الحركة انسياحاً وهياجاً وغزواً مع التنويه بالصورة الشعرية التي تشير إلى فشل القرين: «الذي يغزوها ولا ينجح في بعث الغيمة في عمودها الفقري»[62].

- «جرى الزبيب الرازقي في الشفاه وساح في الأجساد الحيوان»[63].

- «ثم صارت اللمعة تهيج حتّى عم النسوة جنون»[64].

ونستطيع أن نضيف إلى توصيف حالات الاندفاع إشارات أخرى دالة على وسائل طويلة أو مدببة، يُفهم ضمناً أنها تُستعمل لإنجاز عمليات الاختراق وإضاءة المخبوء في مكامن الحجر السرية المعتمة، فتذكر ميرال الطحاوي تعبير: «استدخال القلم» في إطار توجيه الخطاب من إحدى الشخصيات إلى الباذنجانة الزرقاء (أنثى الرواية): «تقذفينه بكل الأوراق على الطاولة عاجزة عن استكمال استدخال القلم إلى متاهات جديدة، ناسية أنك من لحم ودم»[65].

وتستعمل هيفاء بيطار «إبرة دقيقة تغرز في الوريد»[66].

---

(61) نفسه – ص 85.
(62) نفسه – ص 111.
(63) نفسه – ص 108.
(64) نفسه – ص 108.
(65) الباذنجانة الزرقاء – ص 98.
(66) قبو العباسيين – ص 66.

وتستعمل عروسية النالوتي الأصابع لهذه الغاية: «فاجأ أصابعه مراراً تتريث في حركتها من حين لآخر وتتملّى العلامات الهاربة فتخترقه تيارات قابضة عنيفة»[67].

وتفرز أحلام مستغانمي نسقاً طويلاً للحديث عن الأصابع: «أتأمّل طويلاً أصابعه وأشعر أنها في امتلائها وطولها تقول الكثير عن رجولته. وأن طريقته في تقليم أظافره، باستدارة مدروسة، كأنه لا يريد أن يؤلم أحداً ولو عشقاً تطمئنني وتثير شهيتي»[68].

أمّا رجاء عالم فتستعمل الحفر والوشم العميق في مفتتح نصها الروائي جامعة في النسق التالي من الصفحة الثانية من روايتها إشارات عدة دالّة بكثافتها على حالة الخروج والاندفاع والوسائل العجيبة المعتمدة من أجل ذلك، كما يتضمن هذا النسق تعبيراً فذاً عن إحدى الطرائق العجيبة أيضاً في كيفيات الاستقبال لدى الأنثى، حين تصبح مجالاً لاستقبال عمليات الاقتحام، وكيفيّة تلقّيها عبر مختلف الوسائل، سواء كان الاقتحام عملية تورية جنسية معروفة، أو كانت محاولة أنثوية ذاتية بقصد المتعة أو الكشف، أو بقصد ترميم الذات بعد ابتلاع خيبة كبرى:

«حين انقفلت الخطوط على مثلث الحيوان بجلدها، أغمضت جمو عينيها ثم جرت بكحلها الغطيس تشق المثلث حتى سال منه الدم فتقلب بين الريح والريحان والماء، غادرت الحيوانات تركيناتها وتجسدت.

قال سيدي وحدانة: ما جرى مني فهو مني وأنت منه، وما وردك يا حيّة فمن حي وهو داخلٌ لنهري طالع منه (يؤول للحاء في وحدتي

---

(67) تماسّ - ص 18.

(68) فوضى الحواس - ص 175.

منسرب للماء في وحدتك) جاء مياجان فدوّر نقطته في عميق حائها فلا يملكها سواه»[69].

وفي إطار توصيف نتائج الاختراق والكشف وآثار التلقي والاستقبال، تتنوع الصياغات الدالة بمعظمها على الألم والشعور بالخيبة الناجمة عن أنانية الطرف الآخر، أحياناً وعن همجيته وعدوانيته وقيامه بدور المفترس أو الغازي أحياناً، مع قلّة الإشارات إلى الفرح بما حدث:

«فيأتي ذكر ذلك بلهجة التقرير العلمي لدى طيبة الإبراهيم في «مذكرات خادم» حين تشير إلى المادة المثيرة الأنثوية المثيرة في أجساد الكويتيات[70].

وتكتفي هيفاء بيطار بذكر أن «جوع الجلد صعب»[71]، لكنها تشبّه ما لدى أنثى الرواية بالحمض «المركّز الذي مزجته بالرز مع الحليب» حين يتحول الذكر إلى ضحية وليس الأنثى[72].

وفي إطار الحديث عن خيبة إحدى إناث «الرّواية المستحيلة» تستعمل غادة السَّمّان التّنهّد وترحيب الجسد: «قبل أن يتنهّد جسدها مرحباً به يكون قد انسحب إلى نومه وشخيره»[73].

وتستعمل أحلام مستغاني تعبير «بلاغة الجسد» في موضع و«الأشجار التي تمارس الحب واقفة» في موضع آخر:

---

(69) سيدي وحدانه – ص 6.
(70) مذكرات خادم – طيبة أحمد الإبراهيم – المؤسسة العربية الحديثة – ط (1) – بدون تاريخ – ص 90.
(71) قبو العباسيين – ص 96.
(72) نفسه – ص 100.
(73) الرواية المستحيلة – ص 79.

«أخاف أن يأتي يوم يصبح فيه جسدي أكثر بلاغة مني»[74].

«لا تمتلك الأشجار إلاّ أن تمارس الحب واقفة»[75].

وتستعمل حنان الشيخ عبارة «فقاعة الصابون داخل الشرايين»[76]. وتقدم أيضاً وصفاً عابراً لثقب أحدثته عبوة متفجرة أو نقيفة أولاد شياطين[77].

غير أن الأكثر تواتراً هو ذكر الجراح أو الحرق أو الاحتراقات، بوصفها ناتجاً موضوعياً لعمليات الاقتحام الذكورية، أو عمليات الكشف الأنثوية، فيأتي ذكر الولوغ في الجراح لدى نعمة خالد ناتجاً لعدوانية أحد الذكور الذي لا يمارس الحب إلاّ اعتداءاً[78].

وتتحدث عروسية النالوتي عن انهداد الجسد وركام حطامه وارتباط الجرح بالأظافر: «تتقلص الأوجاع فجأة، ويخفت النبض وتنخطف النشوة انخطافاً سريعاً ينهدّ له الجسد فإذا هو ركام من عظام ولا جدوى.. كانت تعرف كيف تنشب في وجهه أظافرها المديدة»[79].

وتشير حنان الشيخ إلى نزيف الجرح في حكاية زهرة:

«وودت أن أنزف بلا جرح فوق اللحم، يكفي جرحي الداخلي النازف وكأنه نافورة»[80].

وتتحدّث رجاء عالم عن احتراقات جمّو في مواضع عدّة من

---

(74) فوضى الحواس - ص 183.
(75) نفسه - ص 289.
(76) بريد بيروت - ص 249.
(77) نفسه - ص 251.
(78) البدد - ص 52.
(79) تماسّ - ص 20.
(80) حكاية زهرة - ص 26.

«سيدي وحدانه» حيث تكون وتجرح عدداً من المرّات «فإذا اشتكت جمّو عرفت أنها النار احتشدت وغلبت عضواً، فكنا نراها بسكين تجلس لكانون النار فتهيج اللهب تحت النصل ثم تنطوي على جسدها حتى تجيء بجمرة النصل لبقعة من كعبها، كل بقعة مسرب لعضو، فتعالج ذلك الحشد بالكي»(81).

وفي المستوى الثاني من سرد المفتوح، أو مستوى فلش محتويات الحجر السرية للإناث والعبث بمحتوياتها، فقد بلغ الأمر حدوداً مبتذلة، سعت إلى التصوير الفجّ التسجيلي غير المعالج فنيّاً لوقائع قبيحة، جاء تناولها منفّراً من الناحية الجمالية ليس لأنها قبيحة، بل لأن عرضها لم يكن عرضها موفقاً متمتّعاً بصفته الفنية. والأمثلة كثيرة، ويمكن الاكتفاء بمثال واحد من حكاية زهرة للتدليل على وجود البذاءة أو القبح في طرائق سرد بعض محتويات الحجر السرية المغلقة: «وراح يقبلني وأنا لا أفعل شيئاً إلاّ أني أفكر أن دبوساً يشبك حمالتي وأرجو ألا يتحسسه، وأن هناك ثقباً في جواربي أرجو ألاّ يراه، وأن عليّ ابتداء من اليوم أن أهتم بنظافة سراويلي»(82).

5 - ملامح من سرد الأنوثة في ثقافة الغرب:

من الضروري أن يتصدر ما سيأتي قوله في هذه الفقرة بعدد من الملاحظات، أو التحفّظات التي كان يمكن أن يأتي موقعها في بداية الفصل وليس خلاله:

5: 1 - إن هناك تفاوتاً حاداً في المساحة التي خصصها البحث للرواية الأنثوية العربية، والمساحة المخصصة لمثيلتها في الثقافة

---

(81) سيدي وحدانه - ص 123.

(82) حكاية زهرة - ص 35.

الغربية، فالبحث يخصص مساحة كبيرة نسبياً للرواية الأنثوية العربية، مقابل مساحة شديدة الضآلة لملامح من سرد الأنوثة في الرواية الغربية، بينما يقتضي واقع الحال حدوث العكس، فالثقافة الغربية ثقافات متعددة بتعدد لغات القارتيْن الأوروبية والأمريكية، واستطاعت تلك الثقافات أن تراكم إنتاج عدد كبير من الأعمال الروائية الأنثوية وسواها، يعجز عن استيعابها هذا البحث أو أي بحث فردي مهما بذل الباحث فيها من جهد.

5 : 2 - وفي سياق الملاحظة (المتحفّظة) السابقة لا بدّ من الإشارة إلى أن البحث هو بحث في الرواية الأنثوية العربية، تقتضي بعض ضروراته العلمية والمنهجيّة مقارنة بعض أفكاره في ضوء ما يمكن مقارنته من أفكار مماثلة خوضت فيها الرواية الأنثوية الغربية.

5 : 3 - إن من الممكن مقارنة عيّنة أخذت عشوائياً بعيّنة عشوائية مقابلة لاستخلاص بعض النتائج التي يمكن الركون إليها، حتى في إطار العلوم الإنسانية، انطلاقاً من أن أي نص روائي مطبوع هو وثيقة أدبية واجتماعية تحمل تواقيع مؤلّفها، وعصرها وجغرافيّتها، وجملة الظّروف التي اكتنفت إنتاجها، وكيفيات تخلّقها. وهذه الوثيقة اطّلع عليها قارئ واحد في الحدّ الأدنى.

5 : 4 - إن اختيار نصوص مترجمة إلى العربية، وليس نصوصاً بقيت حبيسة لغاتها الأصلية، يعني جملة أمور، منها:

أن هذه النصوص المترجمة استطاعت أن تتجاوز حدودها اللغوية، وأصبحت تسهم في تشكيل ما يسمّى ثقافة الإنسان، حتى لو اقتصرت ترجمتها على لغة واحدة، خلافاً للنصوص التي لم يُتح لها الخروج من أسر اللغة التي كُتبت بها أصلاً.

ومنها أنّ ما تُرجم إلى العربية أصبح مندرجاً في الروافد التي

تصبّ في إثراء ثقافة العربية، إن لم نقل: أصبح جزءاً منها.

ومنها شيء من الانسجام مع الموقف العريض القائم باتجاه تثمين عمليات الترجمة إلى العربية، والانتصار لها، ومحاولة دعم اتّساعها.

ومنها أنّ روائيّات عربيات كثيرات لم يقرأن شيئاً إلاّ بالعربية.

5: 5 - النصوص الأنثوية المترجمة عن الإنكليزية تتمتّع بوفرة ملحوظة نسبياً، قياساً إلى ما تُرجم عن اللغات الإخرى، وتليها المترجمة عن الفرنسية فالإسبانية والروسية. ومن المستحسن الإشارة إلى نصّ سيمون دي بوفوار «المدعوّة» وأهميته المتأتّية عن الموقع الذي احتلته الكاتبة في الثقافة الفرنسية والإنسانية، والفلسفية الحديثة، وموقفها المميز من قضايا الأنوثة التي طرحتها في كتبها «الجنس الآخر»، فقد لاتكون «الموعوّة» رواية مهمة وفق المعايير الروائية، لكنها مهمّة وفق المعايير الثقافية الأكثر اتّساعاً، فلا يغيب عن الذهن قدرة الفلسفة على اختزال التجارب الفنّية وتمثُّلها، والنفاذ عبرها إلى قضاياها الكبرى الأكثر اشتمالاً.

ونصّ إليزابيت ألليندي «أفروديت» ربما كمنت أهميته في أنه يتجاوز مفهوم الرواية بالمعنى الاصطلاحي الشائع، فهو نوع من التجوال في الثقافة الغربية ذات النزوع الأنثوي، المسرف في أنثويته، مع الإشارة إلى أن الكاتبة تشيلية، تكتب بالإسبانية بطبيعة الحال، وعاشت شطراً من حياتها في الولايات المتحدة، فهي ابنة الثقافة الغربية بالمعنى الدقيق للكلمة، بالإضافة إلى اطلاعها على ثقافات الشرق، بما في ذلك العربية، والمهم أنها في «أفروديت» لم تكن محكومة فقط بقضايا بلدها الأمريكي الجنوبي.

5: 6 - إن المقارنة السريعة بين ملامح من هنا، وملامح من هناك، لا تعني استيفاء عمليات المقارنة حقها بطبيعة الحال، ولا يجوز

الانزلاق إلى ما يشبه محاكمة النص العربي وتقويمه على أساس جعل النص الغربي معياراً للجودة، أو على أساس جعله أصلاً، يرسل التأثيرات وجعل النص العربي فرعاً أو مستقبلاً لما يُرسل إليه، بل تجري العملية كلها في ضوء الفرضية الذاهبة إلى تأكيد الوجود الطاغي، لما يمكن أن نسميه بالمشترك الإنساني الأعظم في ثقافات شعوب العالم جميعها.

في إطار هذا المشترك الإنساني نجد نقاط التشابه أكثر من نقاط الاختلاف التي لا بدَّ من وجودها الموضوعي، الذي يفرضه اختلاف اللغة، واختلاف الموروث الثقافي، واختلاف الدرجة التي بلغها التطوّر الشامل لمجتمعات الغرب، وبسبب هذه الاختلافات، نرى نقط التشابه تكمن في سياق «سرد المفتوح» أكثر مما هي عليه في سياق سرد «الأنثوي المغلق» الذي يمكن أن نعدّه قائماً بمجرّد السكوت عنه، وتجنّب التخويض فيه، وخصوصاً لدى الكاتبات الإنكليزيات - اللواتي أتاحت لنا الترجمة قراءة أعمالهن - واللواتي انصرفن عن التخويض في الشؤون الأنثوية الخالصة، وكأنها غير موجودة، أو تحتل مرتبة ضئيلة الأهمية، قياساً لما جرى سرده بحفاوة ملحوظة.

لا يجوز أن ندرج ما كتبته أغاتا كريستي - على سبيل المثال - في رواياتها البوليسية الشهيرة، في إطار الانصراف المتعمّد عن التخويض في الشؤون الأنثوية، لأن المقولة الرئيسة لتلك الروايات تقع خارج نطاق ما سمّيناه شؤوناً أنثوية خالصة.

فالانصراف الذي نشير إليه، والذي يمكن عدّه شكلاً من أشكال سرد «الأنثوي المغلق» نجده في الروايات التي خصصت للتخويض في الشؤون التي انصرفت عنها، كرواية «كبرياء وهوى» لجين أوستن، أو «مول فلاندرز» لجورج إيليوت، أو «مسز دولووي» لفرجينيا وولف، على سبيل المثال، حيث تشير أليسا أوسترايكر في هذا السياق إلى أنّ

«الإحساس بالرهبة والخوف يتحكّم في أرواح الكاتبات الإنكليزيات، وتتسم كتاباتهن بالجبن والتكتّم، وتتساءل عما يدفع بجورج إيليوت إلى قتل شخوصها الروائية إذا كنّ نساء، وتشير إلى أن فرجينيا وولف تجنبت الكتابة عن الجسد خشية الرقيب»[83].

مع الإشارة إلى أن استعارة الإنكليزية جورج إيليوت لاسمها الذكوري، واستعارة الفرنسية جورج ساند للاسم الذكوري نفسه، تعنيان في جملة ما تعنيانه، جعل الاسم الذكوري قناعاً، أو جداراً، أو غرفة تختبئ فيها ذات الكاتبة، أو ذات المؤلفة الضمنية في الرواية، أو أنثى الرواية، كما في «المركيزة» لجورج ساند، من أجل إغلاق ما يجب إغلاقه.

ففي سيرة فرجينيا وولف لكاتبها بيل كينين تفاصيل كثيرة حول قيام تجربة جنسية عنيفة مع شقيقها[84]، وعاشت تجربة حب مع صديقتها فيتا، يؤكد كاتب السيرة أنها لم تكن «مجرد علاقة أفلاطونية بين امرأة وأخرى»[85]. ومع ذلك لا نجد في مؤلفاتها الروائية أنساقاً سردية تسهم في إخراج المغلق إلى الضوء والعلن كما في نص «مسز دولووي» الذي استطاعت خلاله حجب أنثى الرواية خلف ظلالٍ كثيفة من الأنساق اللغوية، ووصف التفاصيل اليومية التي تقوم بها أية سيدة إنكليزية محافظة إلى حد الإشباع بالضجر:

- «شربت الآنسة كليمان فنجاناً آخر من الشاي، وجلست

---

(83) المرأة واللغة - د.عبد اللّه الغذامي - المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء - ط (1) - 1996 - ص 43.

(84) سيرة فرجينيا وولف - بيل كونتين - ت.د. طه محمود طه - عالم الفكر - الكويت - ص 1139.

(85) نفسه - ص 1154.

إليزابيث بمسحتها الشرقية وبسّرها الدفين، منتصبة القامة تماماً، كلا، ما كانت تريد شيئاً إضافياً، فتشت عن قفازها - قفازها الأبيض - كان تحت الطاولة، آه ولكن يجب ألاّ تذهب، كان بمقدور الآنسة كليمان أن تتركها تذهب. هذه الصبية التي كانت جميلة جداً.. هذه الفتاة التي كانت تحبها حبّاً جماً، انفتحت يدها الكبيرة وانغلقت فوق الطاولة»[86].

فنحن لا نجد حجرة مغلقة بالمعنى الذي وجدناه في الروايات العربية التي سردت «الأنثوي المغلق» وسبل حجبه، ولكن الأشياء الدالة على عملية التورية والحجب موجودة بوفرة ملحوظة، كالسر الدفين، والقفاز وتأكيد بياضه، وارتباط البياض برموز الطهرانية التي يفترض بها أن تغطي وتستر ما لا بدَّ من تغطيته، ووجود القفاز تحت الطاولة يعني تخبئة المخبأ نفسه، وحتى حين تشي بالانفتاح وخروج اليدين من تحت الطاولة إلى أعلاها فإن النسق ينتهي بإغلاق اليدين، وكأنه يمثل حركة النص كله في نوسانه بين محاولات خجولة مترددة للانفتاح، ونكوص متواتر باتجاه الانغلاق.

وتذكر إيزابيل إلليندي نتفاً طريفة مما كان شائعاً في الغرب من عمليات حجب وإغلاق وتورية مورست على الصعيد الشعبي حيث: «كانوا يلبّسون قوائم الطاولات أغماداً تجنباً للأفكار السيئة، والنساء لا يستطعن تعليق صور الرجال على جدران غرفهن، كي لا تتلصص عليهن الصور حين يخلعن ملابسهن»[87].

ونجد الحجرة لدى الفرنسية مرغريت دوراس مجالاً لممارسة

---

(86) مسز دولووي - فيرجينيا وولف - ت. عبد الكريم محفوظ - جفرا للدراسات والنشر - حمص - ط (1) - 1994 - ص 150.

(87) أفروديت - إيزابيل ألليندي - ت - رفعت عطفة - ط (1) - 2000 - دمشق - دار ورد - ص 30.

بعض الحرية، وعدّها معبراً أو نافذة للخروج، خلافاً لوظيفة الكبت والحبس في الروايات العربية التي أتت على ذكر الحجرة: «حجرتي ليست سريراً، لا هنا ولا في باريس ولا تروفيل، إنها نافذة ما، طاولة ما، بعض العادات، حبر أسود، ماركات أحبار سوداء نادرة، مقعد ما، إنها عادات أحرص عليها دائماً حيث أذهب، عادة ما يكون معي بعض الويسكي في حقيبتي لحالات الأرق أو اليأس المفاجئ، في تلك الفترة كان لي عشاق، نادراً ما بقيت بلا عشاق»[88].

ففي النسق السابق نجد الألفاظ الدالة على الحجب كالسواد الذي يستعمل للتغطية، والخمرة التي تستطيع أن تكون خماراً يحجب الوعي، استعملت للكشف والسير من المغلق إلى المفتوح، فالحبر الأسود سبيل للخروج من أسر الذات عبر استعماله في الكتابة، والخمرة سبيل للخروج من اليأس.

وفي إطار سرد المفتوح، يبرز مستويات لافتان: يتجلى الأول في التناول التقريري البارد الذي تغلب عليه اللهجة العلمية المحايدة الخالية من الانفعال، وإنشاء الجماليات التي نشأت بفعل الحاجة إلى - أو الرغبة في - التخبئة ومواربة القصد والتورية ومحاولة تسمية الأشياء بغير مسمياتها، وتسمية الأشياء بمسمياتها ملمح رئيس لسرد المفتوح في الرواية المعاصرة الغربية، وهذا ما امتلأت به «أفروديت» لإيزابيل ألليندي كما في الصفحة: «31» التي تذكر فيها أن أمها: «ولدت نتيجة حادث من الحوادث التناسلية الغامضة» وهناك أشياء مماثلة في الصفحات «44» و«116» و«117» على سبيل المثال. والكاتبة الأمريكية أناييس نن عُهد عنها كتابة الروايات ذات الطابع الجنسي المكشوف

---

(88) الكتابة - مرغريت دوراس - ت - هدى حسين - شرقيات - ط (1) - 1996 - ص 15.

الذي وُصف بأنه «مُهيّج أحياناً»[89]. وبأنه بذيء أو مديح للبذاءة على غرار ما كتبه هنري ميللر في «مدار الجدي» على سبيل المثال. وكانت الكاتبة مع زميلها هنري ميللر يتعيّشان من تلك الكتابة[90]. وتشير أناييس نن في كتابها النقدي «رواية المستقبل» إلى ضرورة تسمية كلّ شيء باسمه خارج الإطار الذي اشتهرت بالكتابة فيه، فتضع فصلاً عنوانه «المجراف هو مجراف.. هو مجراف.. هو مجراف.. هو مجراف»[91].

وتتحدث الفرنسية فرانسواز ساغان عن أنثى روايتها «امرأة عند حافة الأربعين» بالطريقة نفسها، دونما مواربة أو التفاف[92]. وتسمي سيمون دو بوفوار أحد العروض لفتيات مغربيات يرقصن عاريات «عرضاً بيولوجياً»[93].

ويتجلّى المستوى الثاني في تجاوز الحالة السلبية للاستقبال والاكتفاء بالتلّقي، لمنح أنثى الرواية الغربية فعالية واعية بما تريده من الرجل. وهذا ما لم نجد ما يوازيه في الرواية العربية، فإيزابيل ألليندي تزحم «أفروديت» بالوصفات «المطبخية» الراقية لمساعدة الرجل على تجاوز محدوديته الجنسيّة المثيرة للشفقة من وجهة نظر الراوية الضمنية في النص[94].

---

(89) أفروديت - ص 31.

(90) نفسه - ص - 131.

(91) رواية المستقبل - أناييس نن - ت - محمود منقذ الهاشمي - وزارة الثقافة - دمشق - ط (1) - 1983 - ص 13.

(92) امرأة عند حافة الأربعين - فرانسواز ساغان - ت - معن عاقل - دار آرام للثقافة والكتب - دمشق - ط (1) - 1999 - ص 13.

(93) المدعوّة - سيمون دو بوفوار - ت - دانيال صالح - دار الانتشار العربي - بيروت - المجمع الثقافي - أبو ظبي - ط (1) - 1999 - ص 20.

(94) أفروديت - ص 31.

وفرانسواز ساغان تشير إلى امرأة سلبت شاباً «براءته بعد أسبوع»[95]، وحتى في إطار حديثها عن سلبية التلقي لا تجعله أمراً ممكناً بسهولة، «فما حدث انتزع انتزاعاً»[96] مع أنه تمّ بإرادتها. وتذكر إحدى إناث (المدعوّة) أنها ليست «امرأة يمكن إغراؤها بل امرأة تغري»[97].

ولكن إلى جانب ذلك أفردت سيمون دو بوفوار «المدعوّة» في روايتها كزافيير نسقاً مفصّلاً لحرق عضو من جسدها بعقب سيجارة، وهذا يجعلنا نستحضر إلى الذهن الأفعال التي مارستها «جمّو» في سيدي وحدانه: «كانت تمسك بيدها اليمنى سيجارة دخّنت نصفها وراحت تقربها ببطء من يدها اليسرى، كبتت فرانسواز بصعوبة صرخة، كانت كزافييز تلصق الجمرة الحمراء بجلدها فابتسمت ابتسامة حادة. ابتسامة حميميّة ومتوحّدة مثل ابتسامة ممسوسة، ابتسامة شهوانية ومعذبة لامرأة شبقة، تكورت شفتا كزافيير بغنج متكلف، وراحت تنفخ برقة على الرماد المتراكم فوق حرقها وحين انتهت من تبديد تلك الطبقة الصغيرة الواقية ألصقت الطرف المشتعل من سيجارتها من جديد بالجرح العاري..

بدا الجرح بحجم قطعة نقدية وعميقاً جداً..

الحرق لذيذ»[98].

إن هناك مقادير لا يمكن إغفالها ممّا دعوناه مشتركاً إنسانياً عامّاً بين سرد الأنوثة في الرواية العربية، وسردها في الرواية الغربية.

---

(95) امرأة عند حافة الأربعين - ص 24.
(96) نفسه - ص 128.
(97) المدعوة - ص 65.
(98) نفسه - ص 425 - 426.

وهنالك فروق بطبيعة الحال، ولكنها بمجملها فروق في درجة الاقتراب مما لا زلنا نحذر الاقتراب منه في مجتمعاتنا العربية، مع ملاحظة أن الرواية الأنثوية العربية اتسع إنتاجها وانتشارها اتساعاً لافتاً في أواخر القرن العشرين، إلى الحد الذي يمكن الزعم معه بأن مشاركة الأنثى مشاركة في إنتاج النصوص الروائية العربية أصبحت ملمحاً أساساً من ملامح الحركة الروائية العربية. ويمكن الزعم أيضاً أن الرواية أصبحت تستأثر باستقطاب المبدعات أكثر مما يفعل الشعر، وأكثر مما تفعل بقية الأجناس الأدبية والفنيّة الأخرى. لقد أصبح السرد الروائي بحق تجسيداً لما يمكن أن نسميه بلاغة الأنوثة التي رأى الدكتور الغذامي أنها «اختصت بأفعال الحكي مقابل اختصاص الذكورة بأفعال الكتابة»[99]. حيث وجدت هذه القسمة خير تجلياتها في نص «ألف ليلة وليلة» الذي سردته امرأة، أو جاء سرده على لسان امرأة، وكتبه رجل[100]. ربما «صار السرد مجازاً أنثوياً من حيث هو قناع لغوي تحتال به المرأة على سلطة الفحل لأنها بالسرد تظهر حظة الجد وغير صادقة في لحظة الصدق وغير فاعلة في لحظة الفعل»[101].

إن من الصعب الذهاب إلى عدّ الرواية أو الجنس الحكائي عموماً مُبدَعاً أنثوياً أو مجالاً تميّز فيه إبداع الأنثى أكثر مما تميّز فيه إبداع الرجل، فما زالت النصوص الروائية التي تتلامح عبرها ذرى الإبداع الروائي العربي نصوصاً كتبها الرجال، ولكن لا بدَّ من لفت النظر إلى أمرين مهمين بخصوص الإضافات الجوهرية التي قدَّمتها المبدعات للرواية العربية من خلال هذه النكهة الأنثوية العذبة اللذيذة أحياناً، أو الموجعة أحياناً أكثر، والتي طغت على النص الروائي الأنثوي، والأمر

(99) المرأة واللغة - ص 7.
(100) نفسه - ص 61.
(101) نفسه - ص 107.

الأوّل: يتعلق بقدرة الأنثى على التجوال في دقائق وتفاصيل لا حصر لها استأثرت عموماً بولع الأنثى من غير أن يفرد لها الذكور اهتماماً أو ولعاً موازياً.

والثاني: يتعلق بأن الكاتبات العربيات أتحن لنا رؤية أشياء كثيرة من زوايا منظورية جديدة، ما كان من الممكن رؤيتها من منظور الذكور مهما أشبعناها تقليباً وتعريضاً للنظر، وأظن أن الأمر يحتاج مزيداً من التأمل والبحث أفقياً وشاقولياً في الثقافة العربية وفي مبدعاتها ذات الطابع الأنثوي قبل المضي إلى الزعم بوجود ما يسمى أدباً أنثوياً خالصاً في مواجهة ما يسمى أدباً ذكورياً. فما زالت اللغة وما زالت أدوات الإبداع متاعاً متاحاً للجنسين على حدّ سواء، وما تفعله الأنثى الآن بصدد تخليق نصها الخالص، يندرج في إطار سعي أي مبدع، ذكراً كان أو أنثى، لخلق نصه الخاص، أكثر مما يمكن إدراجه فيما سماه الغذامي: «محاولة لتأنيث الذاكرة الثقافية»[102].

الأصل التساوي في كل شيء، ليست الذكورة أوّلاً وليست الأنوثة، حتى على المستوى الثقافي، والمكتسبات التي حازتها الأنثى في الغرب لم تكن أبداً على حساب الذكورة، التي رأى روائيون ومثقفون عرب - تورّمت فحولتهم أكثر من اللازم - أنها انحسرت في الغرب انحساراً فظيعاً، فسعوا إلى هجاء الغرب من خلال تأنيثه[103]، بل كانت تلك المكتسبات الأنثوية تندرج في إطار المكتسبات الكبرى التي حققها الإنسان هناك، ذكراً كان أو أنثى، بينما لا زالت مجتمعاتنا العربية ترى - مثلما يرى فحول طغاتها - الشرف والمجد والفلاح والعلا محصورة قطعاً بوأد نصف المجتمع.

---

(102) نفسه - ص 72.

(193) الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربي - جورج طرابيشي - دار الطليعة - بيروت - ط (1) - 1983.

إن قهر الأنثى ونفيها إلى دونيتها الراهنة موروث منحدر من مراحلِ العبودية الأولى، ووجودها في صدارة الحياة الثقافية لمجتمع ما، يعني تطوّراً حاسماً باتجاه أنسنة هذا المجتمع الذي يضير رموز الطغيان والبطش فيه هذا التحول الإنساني، فيغتال الأنوثة والثقافة والإنسانية في آن واحد، فاغتيال الأنوثة اغتيال للثقافة والتحضر وجملة القِيم النبيلة في المجتمع، واغتيال الثقافة يفضي بالضرورة إلى اغتيال الأنوثة، والعكس صحيح، حسبما قدّمت لنا ذلك سحر توفيق في طعم الزيتون.

6 - اغتيال الأنوثة اغتيالٌ للثقافة ومرثية الزيتون:

العبور بمرارة لبّ ثمار الزيتون تجربة بدت في رواية «طعم الزيتون»[104] لسحر توفيق تجربةً لا مفرّ من العبور بها لكلّ من يريد تجاوز الحالة الخام الفجّة إلى لذّة النضج وسلامة الذوق، والاستقامة المرتجاة في سيرورة الأشياء، وطرائق انتظامها في توضّعاتها المنشودة. وبدا أيضاً أنّ الاستظلال بالزيتون سبيل ممكن للنفاذ إلى بعض ما بسطته الرواية في صفحاتها، بوصف «طعم الزيتون» يشكّل عبارة الغلاف التي يمكن عدّها في إطار التعامل النصّي مع العمل الروائي واحدةً من أهمّ العبارات التي تشكّل ما يسمّى «مفاتيح الرواية» لاستعمالها في فتح مغاليق النصّ، والدلوف إلى مجاهيله، ومساحاته المخبوءة والمعلنة.

لقد عبر بنا ذلك الطعم ذو النكهة الفريدة إلى عوالم القرية المصرية، بحالتيها المشتبكتين موضوعيّاً فيما بينهما، عبر التناول الفنّي

---

(104) طعم الزيتون - سحر توفيق - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ط (1) - 2000.

وعبر الإحالات الحيّة إلى الواقع الحيّ: الأولى هي حالة القرية المصرية المعهودة في معظم التجارب الفنّية والثقافية والأدبية التي تناولت تلك العوالم. والثانية هي حالة قرية هذه الرواية. فالقرية الأولى تشكّلت من كلّ ما يشكّل عالم أيّة قرية مصريّة، من أبنية وحقول وزراعة وتربية مواشٍ، وعيش يوميّ وصلات رحمية واجتماعية داخل الأسرة، وصلات أخرى مع الأسر الأخرى، وخلافات ومشاكل بين أبناء القرية.. وما شابه ذلك. وانفردت القرية الثانية بنفورها الشديد من الجديد مهما كنت طبيعته، فهو مرفوض إلى حدّ القتل والإلغاء، حتّى لو كان مجرّد زراعة زيتون أو أرز، حيث جعلت هذه القرية أهاليها كلهم يشتركون في اغتيال مستقبلهم، وطليعتهم، وسبيلهم إلى الرقي والتحضّر والمعرفة، منذ أن بدأت براعم ذلك تنبت في شخصية الورّاقة، وسعيها من أجل بعض التوعية، ومن أجل تجاوز الحيف الذي ينزله الأكثر قوّة بالأكثر ضعفاً، مستخدماً في ذلك جملة منظومات قناعية كبرى مكّنه تاريخ المنطقة من اللجوء إليها بوصفها أسلحة جاهزة لقمع أية مبادرة تستهدف التحرّر من نير الظلم، فتمكّن الأعمام الأكبر والأغنى والأقوى من الاستعانة بقناع التقوى والأعراف التي تضع الآباء والأجداد في خانة «المقدّس» بالإضافة إلى الاستعانة بسلطة الثروة والمكر والدسيسة، وآلة الغدر القابعة في الظلّ.

قبل بسط العالم الخاص بقرية الرواية، من المستحسن أن نشير إلى اشتباك عالمها الفنّي بالموروث الثقافي الإنساني والعربي الطامح إلى جعلها تمثيلاً رمزياً، أو معادلاً موضوعيّاً في الإطار الفنّي لفكرة الدولة أو الأمّة، وجعل أبنائها تجسيداً للتيارات والنزاعات الأكثر فعلاً وانتشاراً في خلايا المجتمع والحياة، فاشتبكت مع «الأخوة كارامازوف» التي جعلت كارامازوف الأب يمثُل روسيا القيصرية في القرن التاسع عشر، وأبناءه إيفان وديمتري وإيليا ثمّ سمير يادكوف يمثّلون أكثر

التيارات الفكرية والحزبية نمواً وانتشاراً في ذلك البلد الكبير المتحيّز بحقبته التاريخية المشار إليها، واشتبكت في السياق نفسه مع ثلاثية نجيب محفوظ «بين القصرين وقصر الشوق والسكّرية» في جعل السيد أحمد عبد الجواد تمثيلاً لمصر «وربّما لسواها من دول المنطقة العربية» في النصف الأول من القرن العشرين، وجعل أبنائه وأحفاده، ذكوراً وإناثاً تمثيلاً لما كان قد بدأ يعتمل في وجدان المجتمع المصري الذي كان مكتظّاً بكلّ شيء حتّى حدود الانفجار الذي تشظّى في السياق التاريخي في عدد من الانفجارات الرئيسية والثانوية التي لا تزال مستمرّة حتى هذه الأيام.

وما يسوّغ إشارتنا إلى هذين الاشتباكين اكتفاء المؤلّفة باستعمال أوصاف الأبناء والأحفاد وألقابهم وجعلها أسماء للشخصيات، فكان لدينا على سبيل المثال «وارث العباءة والبدين والساهي الذي تحته دواهي واللئيم وأبو البنات وجاحظ العينين والفقير والصغير والفارع الطالع والغادر والحائكة والبنّا والورّاقة.. إلخ». وكان قبلهم جميعاً والدهم الذي تحولت نصيحته الصغيرة المحدّدة بتفضيل زراعة القمح على الأرز في الأراضي التي تركها لأبنائه إلى «تابو» أو نص مقدّس اختلف الأبناء في كيفيّات جعله مرجعيّة مطلقة، ودستوراً أو عقيدة تحدد مستقبلهم وعلاقاتهم ومختلف أطر حياتهم، بحيث لم يتوانوا عن الاشتراك في محاولة قتل أصغرهم لأنهم وجودا في زراعة أرضه أرزاً بدلاً عن القمح مخالفة صريحة لحرفية نص الوصيّة، ومروقاً وعقوقاً لا يعالج إلاّ بالقتل، وكان كل منهم قد قرأ تلك الوصية المؤلّفة من عدد قليل من الكلمات بالطريقة التي يُقرأ فيها أي نصّ مقدّس أو خطير، أي بالطريقة التي تلائم مصلحة القارئ، فهناك من أصرّ على أخذها بحرفيتها المطلقة، وهناك من أبقاها على ما هي عليه، لكنه التفّ على النص وفسّره، وأوّله بحسب مقتضيات مصلحته، وهناك من

لم يحفل بالوصيّة إطلاقاً بل عدّها مجرّد نصيحة مقيّدة بظرفيها الزماني والمكاني، ولا تتضمّن أيّاً من شروط الإلزام.

ولا يفوتنا بطبيعة الحال مغزى هذه المرجعية المرتبطة بشخصية الأب الميت، وجعل سلطته الاعتبارية مصدراً وحيداً للسلطة الفعلية التي بدأ الأخوة الأكبر والأقوى والأغنى يمارسونها على سواهم، وصلة ذلك بسيطرة الأموات على الأحياء، والماضي على المستقبل، وجعل الخروج على ذلك انقلاباً خطيراً يجب وأد الداعين إليه بمجرّد إعلانهم عن أنفسهم. ولا يفوتنا أيضاً أنّ مناقشة مرجعية الماضي والأموات وسلطانهم على الأحياء وعلى المستقبل، تستلزم مساحة بحثيّة أكثر اتّساعاً. ولا تقتصر على انبثاقها من رواية «طعم الزيتون» التي ابتدأ خيطها الحكائي الرئيس من التسليم بسلطة الأب التي سعى أبناؤه إلى جعلها مصدراً لسلطتهم التي أرادوا بسطها لتشتمل المساحة الأوسع من الزمان، أكثر ممّا عملوا على أن تشتمل المساحة الأوسع من المكان، وربّما كان هذا هو واقع حال مرجعيات الماضي التي أريد لها أن تمدّ مخالب سلطانها إلى أقصى أقاصي الآفاق الزمنية المتنائية في المستقبل المنظور وغير المنظور، من غير أن تمارس الحرص نفسه على بسط السلطان نفسه على مساحة متّسعة من المكان. وربما كان السبب عائداً إلى وجود من ينازعها سيطرتها على المكان، بينما كان السبيل إلى احتكار السلطة على الزمان عبر تتالي أجيال النسل أكثر يسراً وأقرب مأتى، وخصوصاً في غياب من ينافسها على الفعل في أجيالها الخالفة.

ولا يجوز أن نذكر أن تلك المرجعيات كانت ترغب في بسط سلطانها على المكان مثل رغبتها في بسطه على الزمان، ولكن السيرورة الموضوعية لذلك الأمر تشير إلى أنّ الجهد كله كان ممركزاً على الزمان، وهذا ما فعلته الرواية حين جعلت الأعمام يتطلعون إلى حيازة

ما كانت تفعله الورّاقة، وإلى حيازة أرض أخيهم الأصغر، وحاولوا قتل الأخ، وقتلوا ابنة الأخ، باعتبار الأخ الأصغر بعداً محدوداً في المستقبل، واعتبار ابنه الأخ المنتمية إلى جيل الأحفاد، وهي أيضاً أصغر شقيقاتها بعداً أعمق لذلك المستقبل، بينما كانوا جميعاً قد صرفوا النظر بشكل يكاد أن يكون كاملاً عن مساحة الأرض المستنقعية الكبيرة «الهيش» التي لم تكن تعني لهم شيئاً قبل بدء الفقير باستصلاح أجزاء منها بمساعدة الأخ الأصغر وابنة الأخ «الورّاقة» فلم يستطع المكان لفتَ اهتمامهم قبل أن يهتم به المستقبل، وكأنّ طمعهم في السيطرة عليه طمع في السيطرة على المستقبل.

ربما كان غنياً عن البيان التفصيلي طموح الرواية أو سعيها الصريح إلى جعل أعمام الوراقة وبعض أبنائهم يمثلون مختلف الشرائح التي يتكوّن منها المجتمع المصري، وفي الحد الأدنى شرائحه الأبرز، مع الإشارة إلى أنّ العسف في المقابلة الآلية بين الشخصية الروائية والشريحة الاجتماعية المقترحة للتكثف في الشخصية يظلم الرواية إلى حدّ بعيد، ويفقد شخصياتها نبضها الحي على الورق، ولكن يبدو أنّ هذه المقابلة لا بدّ منها لمن يريد أن يتجاوز قراءة المجهور في السطور إلى الإحالات التي تستبطنها، من غير أن يؤدّي ذلك إلى نزع النضارة الوفيرة المبثوثة في كل مفاصل العمل وعطفاته ومنحنيات دروبه، بدءاً من استلهام بعض أطر السرد التراثي، وتطعيمه بظلال معاصرة تجسّدت بما يسمّى تعدّد الرواة من غير أن تتعدد زوايا المنظور الرؤيوي، ومروراً باستعانة السرد بالترسيمات المبسطّة، وانتهاء بتوجّه المسارات التي خالفت توقعات المتلقي، فزاوجت الشخصية الراوية بين تكثيف الشريحة الاجتماعية، والقدرة على التوثّب الجمالي في رحاب الفنّ.

وعلى ذلك.. كان وارث العباءة ممثلاً لواجهة السلطة من خلال الحرص على التمسّك ببعض مظاهرها، كارتداء عباءة الوالد، وصنع

الزبيبة التي أخذ يربّيها في جبهته للتدليل على ورعه وتقواه، وكان الساهي الذي تحته دواهي يمثّل السلطة الفعلية الخفيّة التي ترسم الإطار الأيديولوجي والقانوني للسلطة وفق مصالحها الخفية، وليس المعلنة، ولكنها لا ترى أية مصلحة في الطفو وتصدّر الواجهة، وكان اللئيم بعداً آخر من أبعاد تلك السلطة الخفية التي تملك القدرة على استغلال الأيديولوجيات السائدة كالدين، لاستثمارها في التحريض على فعل ما تريد، وتتقن الانسحاب في الوقت المناسب عندما يكون الانسحاب في مصلحتها. ومثّل البدين بثرائه الفاحش الفائض عن الحد الطبيعي الوجه الاقتصادي لتلك السلطة. وتنحّى الفقير إلى فقره وتبعيته للأخوة الأغنى والأقوى طمعاً في نيل ما كان يناله من فتات ما يتخلّون عنه.

ومثّل الأصغر نوعاً من القوّة الاقتصادية الوليدة الساعية إلى التجاوز واختطاط السبل الجديدة للاستثمار، وعندما تجد القوى السياسية والاقتصادية التقليدية فيما يختطّه الأصغر تهديداً لمصالحها تسعى إلى قتله، لكنه يستطيع الالتفاف عليها واسترضاءها من خلال جعلها شريكاً بجزء من الفائض الذي استطاع مراكمته بواسطة أساليبه الحديثة في التفكير والاستثمار، وتجلّى ذلك في تخلّيه عن خمسين فدّاناً للئيم الذي مثّل القوّة المحرّضة التي لفتت أنظار السلطات الأخرى لخطورة ما أتت به أساليب الاستثمار الجديدة المنفتحة على الطبقات الفقيرة، من خلال ما بدا سعياً لتدبير فرص للعمل، فقد كان الأصغر وراء حضّ الفقير وأولاده على استثمار قوة عملهم في استصلاح «الهيش» وتحويله إلى أرض زراعية، وتخلّى أيضاً عن مساحة أقل بكثير للشقيقين اللذين يمثلان السلطتين السياسية والاقتصادية، فكأنّ هذه القوة الاقتصادية الوليدة تبرم تحالفاً مع قوى التحريض المسيطرة بشكل ما على وسائل الإعلام، لأنها تعي قوتها الفعلية التي تمد سلطانها إلى المستقبل، مثلما تضربه في الماضي والحاضر، ولذلك تعمل على اتقاء

شرّها من خلال الاسترضاء، وليس من خلال البتر والإلغاء.

وربما مثل أبو البنات بثرائه والخبرات الحرفية التي جعل بناته يكتسبنها، ما يمكن أن يسمّى بالكادر البشري التقني، والخبرات العلمية النادرة، بالإضافة إلى إدراجها إدراجاً مباشراً في عجلة الإنتاج. والبستاني جاحظ العينين الذي كان يزرع ويزرع للآخرين مختلف أنواع الأشجار المثمرة، مخصّصاً للزيتون مساحة أكبر من الاهتمام والاحترام والحفاوة المميزة، مثل تلك الشريحة التي تغرس أسس المستقبل والقاعدة التي لا بدّ من توافرها لتغيير الحياة، بجانبيها الاقتصادي المتمثل بالزراعات الجديدة، والحضاري المتمثّل بشجرة الزيتون وما تحمله في زيتها من عبق يفوح بحضارات المنطقة في مختلف حقبها التاريخية، وربّما جعلت الرواية عينيه جاحظتين بارزتين للأمام للتدليل على أمرين: أحدهما أنّ ما يجري يدهشه، فتجحظ العينان استنكاراً أو استحساناً. وثانيهما أنّ عينيه تغادران محجريهما في سبيل التطلّع إلى الأمام، فتتخذان هيئة الجحوظ.

ومثّل الفارع الطالع نوعاً من الطموح الذي تمتلكه الفئات الطليعية الخيّرة في سبيل التغيير، وما تمتلكه أيضاً من قوّة فعلية يمكن تسخيرها في سبيل إنجاز النقلة الكبرى، ولذلك أشارت الرواية إلى ولادته بعد اليأس الذي كان قد تملّك أمه من قدرتها على الإنجاب، وجعلته الرواية يملك تلك القامة الفارعة والجسد القوي، والشجاعة، والميل الفطري إلى حبّ الخير، لكنه عجز عن فعل أي شيء إيجابي لثلاثة أسباب: تمثّل الأوّل في أنّه كان مبتلى بقصوره الذاتي المتّسق مع قصور مجتمعه، إذ تملكه ما تملّك بقيّة الأخوة من الانخراط معتاد في محيطهم المعتاد، فكان إصراره على البقاء في جوار الأخوة الأكبر نوعاً من الدخول في لعبتهم، ومحاولة ساذجة لمحاربتهم بسلاحهم الذي أتقنوا استعماله بشكل أفضل منه، بحيث لم يستطع معهم أيّ شيء.

وتمثّل الثاني في غروره وانفصاله عن الأرضية الفعلية للحركة الخاصّة بالكتلة الاجتماعية الكبرى، بحيث كان رأسه المرفوع يمنع عينيه من رؤية ما يحدث تحت عينيه، وكان صعوده المتكرر إلى أعالي شجر النخيل العالي للتطلّع والمراقبة يعني نوعاً آخر من الانفصال عن الأرض، ونوعاً من التطلّع إلى البعيد البعيد غافلاً عمّا يجري بين ساقيه، وهذا ما جعله يؤدّي دور الهارب إلى الأمام، بحيث أعماه المزيد من التطلّع عن رؤية الغادر، وعن رؤية ابنة أخيه وهي تُقتاد إلى حتفها، رغم أنّ الوقائع جرت في النطاق الذي يُفترض أن تبصره عيناه، وتطاله يده داخل الدارة التي اشتملتها حياته وحركته. وتمثل الثالث في حرصه على العمل في الجني والحصاد بدلاً من الغرس والزرع، فجاء عمله المقتصر على جني ثمار النخيل في سياق اتّهام الفئات الطليعية بحرصها أحياناً على قطف ثمار التحول، من غير أن تكون قد ساهمت قبلاً في الزراعة والإعداد.

ومثّل الغادر بطبيعة الحال تلك القوة الخارجية المنبوذة ظاهريّاً، لكن السلطات الفعلية تتحالف معها وتتحد، بحيث يكون كلٌّ من الطرفين امتداداً لقوة الطرف الآخر، ومستمدّاً منها، فجزء كبير من قوة الغادر كان متمثّلاً برضى الأقوياء عمّا يفعل، وبأن عدداً مهمّاً من أفعاله كانت بتكليف صريح أو مضمر منهم، وكان جزء من قوّتهم وبطشهم مستنداً على قوّة الغادر المرابض على الحدود الخارجية للقرية رهن الإشارة.

وهناك إشارات كثيرة دالّة على إمكانية جعل الغادر نوعاً من التكثيف الدلالي الرامز للكيان الصهيوني، من خلال جعل الغادر لقيطاً أو كاللقيط، لا أحد يعرف أصوله، وعاش على تخوم القرية من غير أن يعترف أحد بوجوده، ولم يسمح له بالعيش داخلها، لكنه كان يستمتع بنهب خيراتها، وتصبح الدلالة أكثر قوّة ووضوحاً حين يغتصب

الورّاقة، ويزرع في أحشائها طفلاً، ويكون الطفل المولود ثمرة الاغتصاب سبيلاً لمطالبته العلنية بشرعية وجوده في القرية، وشرعية عدّه معطى قائماً ومفروضاً بقوّة الواقع المستحدث على الأرض. وساعده على ذلك تواطؤ الأعمام، ومباركتهم الفعلية، وتوّجوا التواطؤ بقتل الوراقة المغتصبة، وهذا ما يستحضر إلى الذهن التخلّي الراهن عن فلسطين والاعتراف بشرعية الكيان الصهيوني على أرضها، وجعل الأجيال الجديدة من اليهود الذين ولدوا على التراب الفلسطيني في طليعة السبل المعتمدة - عالمياً وعربياً - في نطاق المناداة باكتساب تلك الشرعية، مع التذكير بإمكانية المقابلة بين الطفل الذي زرعه الغادر في رحم الوراقة وأولئك اليهود المولودين في فلسطين المغتصبة.

والبنّاء ابن جاحظ العنين الذي كان معجباً بالوراقة، وراغباً فيها أو محباً لها، لقبه يدلّ على الشريحة التي يمثلها، وجعلته الرواية من جيل الأحفاد الذي تمثّله الوراقة للإشارة إلى الأبعاد الخيّرة التي يمكن أن يبشّر بها المستقبل، وجعلته الرواية ابن زارع الأشجار للإشارة إلى عدّ الزراعة بناءً للمستقبل، أو تمهيداً للبناء، وجعلت إعجابه بالورقة ورغبته فيها تجسيداً لحاجة الجديد إلى مواكبة الجديد، وإلى تلازم البناء مع الثقافة، وحاجة كلّ كل منهما إلى الآخر، وعندما استطاعت القوى الظلامية المسيطرة قتل الوراقة بيد والدها أصرّ الجميع على إلصاق «الجريمة» بالبنّاء، وإحاطة الإصرار بالرضى الشامل العميق، من أجل إلصاق تهمة قتل الوعي والثقافة بعملية البناء، فإذا كانت عملية البناء مفيدة للقوى المسيطرة، وإذا لم يكن من قيامها بدّ، فلتكن هذه العملية معرّاة من أبعادها الحضارية والثقافية والإنسانية والجمالية كافّة، وإذا جاء اليوم الذي يمكن أن تخضع فيه هذه القوى للمحاسبة والمساءلة عن اغتيال الثقافة والتحضّر، فالتهمة عندئذ ستلصق بعملية البناء التي لن تستطيع الإفلات من التهمة في وسط الإصرار الشامل على اتّهامها،

مهما سعت إلى الإنكار، بحيث لا يتبقّى أمامها سوى الاعتراف بأنّ ضرورات عملية البناء استوجبت التضحية بالثقافة، وبما يقع في سياقها من جمال وتحضّر ورقيّ.

بعد هذا التجوال في التقابلات بين الوقائع الحية الراهنة وشخوص الرواية، بات من النافل إفراز فقرة خاصة لمنظومة القِيم الأكثر نبلاً ورهافةً ورقياً في الحياة، وتكثّفها في شخصية الوراقة التي استكثرت قوى الظلام وجودها في حياتنا الراهنة، فاغتالتها بواسطة الأداة الأكثر قذارة واتّساخاً، أي تلك المتمثلة بآلية القمع الداخلي والعدو الخارجي.

ولم تكتفِ تلك القوى بمجرّد الاغتيال وما يقع في إطار التصفية الجسدية، بل عملت أيضاً على تشويه سمعتها تشويهاً فظيعاً حين أغمضت الآذان والوعي والوجدان والضمير عن صرخات استغاثة الوراقة، بحيث بدت في عيون ذلك المجتمع المتآكل من الداخل والخارج، الذي تفوح عفونته من شدّة التخلّف مذنبة لمجرّد أنّها تعرّضت لاغتصاب دبّره الآخرون لها، وأضافت تلك القوى إلى ذلك إلصاق تهمة الاغتيال بعملية البناء، وتمثّلت الجريمة الأكثر خفاء ودهاء بترك ابنها للغادر يتربّى في حضنه، والاعتراف به ولداً شرعياً له. وأضافت تلك القوى إلى ذلك منع دفنها في مقبرة القرية، وتركها عائمة على مياه الترعة ترفضها ضفّتاها اليمنى واليسرى، أو ربما كانت تلك الجثة ترفض اللجوء إلى إحدى الضفتين للإعراب عن اليأس الراهن من اليمين واليسار، وعن إفلاسهما، وجبنهما عن التبنّي الفعلي لقضية الرقيّ والتحضّر. وجاء منعها من الدفن في أراضي القرية إخراجاً ونفياً لها خارج الجغرافيا وخارج الزمن والتاريخ، وبقي جسدها الطافي على تيار الترعة نوعاً من تعليق ما يجري الآن على تيار الزمن المتدفق أبداً إلى المستقبل الذي يمكن أن يستقبل في واحد من مآلاته وانصباباته

هذه المنظومة الرائعة التي قذفنا جثتها على تياره بعد أن استصعبنا وجودها، وربّما استقبحناه في حياتنا القبيحة الراهنة.

والزبيبة التي أصرّ الأخوان اللئيم والساهي الذي تحته دواهي على أن تكون في جبهة وارث العباءة رمزاً لتقواه وتدينه، لا يقتصر وجودها على جعلها علامة دالة على الممارسة الدؤوبة للشعائر الدينية، بحيث يقع في خلد المتعاملين مع ذي الزبيبة أنه جدير بثقتهم المطلقة، وأنه فوق مستوى الشبهات، والدليل على ذلك مطبوع على جبهته، بل يصل الأمر في الرواية إلى أن الذي يستطيع سجودُه استنبات زبيبة على جبهته قد صار قريباً من اللّه إلى الحدّ الذي يتيح له عدّ نفسه واحداً من جنود اللّه والصادعين بأوامره ونواهيه، ويتفاقم الأمر إلى أن يصير كل ما يصدر عنه تعبيراً عن إرادة إلهية، فهو بالزبيبة يبيح لنفسه مشاركة اللّه على أجزاء من المساحة التي يعي المؤمنون أنها من اختصاص اللّه، كالحكم بالموت والتخطيء والتكفير، وعلى ذلك حكم الذين لدى كل منهم زبيبة «وارث العباءة الذي استنبت زبيبة، واللئيم والساهي الذي تحته دواهي» على الأخ الأصغر وعلى الورّاقة بالموت، فهذا الذي يجد نفسه قريباً من اللّه إلى تلك الدرجة يتفلّت موضوعيّاً مما يعرفونه في نطاق الإيمان بخشية اللّه والخوف منه، وربما لا يوجد من هو مخيف ومريع في الحياة أكثر من ذلك الذي لا يخشى اللّه، ومن المستحسن الإشارة إلى ملاحظتين خاصّتين بالزبيبة: تتلخّص الأولى في أنهم يستطيعون صنعها على جباهم من غير دأب على السجود. وتتلخّص الثانية في جعل إعلان وجودها يضيء مساحة مهمّة مما يجري في الرواية وفي الحياة، فليس المهم برأي اللئيم والساهي الذي تحته دواهي أن يمارس شقيقهم الأكبر وارث العباءة، ووارث السلطة شعائر الصلاة وبقية العبادات، مثلما كان يفعل ذلك في الواقع، بل المهم أن يظهر ذلك، من أجل أن يبصره الآخرون، بحيث تخرج عملية العبادة

وشعائرها وطقوسها عن قصديّة التوجّه إلى اللّه، وعن جعل عبادته سبيلاً إلى مرضاته، لتصبّ فقط في إطار التوجّه إلى العباد وليس إلى المعبود، إلى الآخرين لنيل مرضاتهم لغايات عديدة، يتصدّرها أنّ ذلك الذي يُظهر أمامهم ما يُظهره من تعبّد وخشوع رجل ورع تقيّ لا يمكن أن يقصد بهم سوءاً، ولا يأتيه الباطل والضلال، حتى لو لم يكن يمارس في الحقيقة شيئاً خارج الفسق والضلال.

لا يجوز أن نتعامل مع سيرورة الرواية والمآل الذي انتهت إليه، بوصف ما حدث مجرّد تسجيل لواحدة من حوادث قتل إحدى الفتيات بحجّة رفو الشرف الممزّق، مثلما حدث ويحدث في الواقع الذي تناوله الفن في الإطارين المصري والعربي، سواء اتّخذ التناول شكل إدانة الحدث، وتبرئة الأنثى المظلومة، أو اتّخذ العكس، لأنّ ذلك يفرغ هذه الرواية من معظم مادّتها الكثيفة المثيرة للتفكير والتأمّل، وينزع منها جاذبيتها الجمالية، ومناخاتها التي تبتعثها، وجميع ما سبقت الإشارة إليه، وخصوصاً في إطار ما رأينا أنّها تتقصّده بقوّة النبرة العقلانية المتأنّية التي استطاعت أن تضمر حماسة الفن وانفعالاته واستثاراته العديدة، وأن ترجئ صفع المتلقي بمآلاتها حتّى نهاية الخواتيم، لتتركه إثرئذٍ متمزّقاً في مزق السبل التي تتلاعب بتطيرها من تحت أرجلنا هذه القوى التي تمارس طغيانها على الإنسان، وعلى المكان بأبعاده كلّها، وعلى الزمان بأبعاده ماضياً ومستقبلاً وحاضراً.

وإذا كانت المقولات في الأطر السياسية والفكرية والفلسفية قد طغت على تناول الجانب الفنّي في الرواية، فالسبب عائد إلى قوّة التأثير التي تحدثها هذه الأطر في حياتنا الراهنة، بحيث ينتج مجرّد التخويض فيها قوّة على الجذب والاستحواذ على الانتباه، من غير أن نغفل عن عدد من المزايا الفنية والتنقية التي يبدو أنّ الخبرة الحرفية العالية التي انتظمت سرد ما جرى سرده قد استطاعت إضمار عدد آخر

من القضايا التي لا تقلّ أهمية عمّا بسطناه قبلاً في إطار إنتاج المعنى والأفكار والدلالات القريبة والعميقة والموسّعة.

فالسرد الذي تضافر على أدائه الرواة من غير أن تتغيّر وجهته أو مضامينه وفق تغيّر السارد، أو تغيّر زاوية الرؤية، مثلما كان قد جرى اعتياده في نماذج روائية عربية وغير عربية عديدة، عنى أنّ الجريمة جريمة، والفظاعة فظاعة، أيّاً كان الراوي، وأيّةً كانت الزاوية التي ننظر منها، وأنّ درجة الفظاعة كانت عالية إلى الدرجة جعلت الجميع يراها كذلك.

أمّا تعدّد وجوه تفسير وصيّة الوالد في تفضيل القمح على الأرز، وقدرة الأخوة على تأويلها وفقاً لمصلحة كل منهم، فقد صبّ ذلك التعدّد في إطار ما يحدث الآن على المستوى الجمعي الذي يتجاوز النطاقين المصري والعربي، بخصوص الخلاف التاريخي والراهن المنبثق عن تأويل بعض النصوص التي تندرج في إطار «المقدّس» أو الشبيه بالمقدس، ويفاقم أهمية الخلاف على التأويل أنّ الخلاف في الإطار الواقعي يبلغ حد الاقتتال الدموي، والإلغاء، والتكفير، والتخطيء، والبدء الفعلي بحذف البشر، وممارسة الإبادة الجماعية المستندة على مجرد وجه واحد من وجوه التأويل التي يصعب أو يستحيل إحصاؤها لنصٍّ ما، أو لعبارة، أو لجزء من عبارة، يبالغ المؤوّلون في عزلها عن سياقيها النصيّ والتاريخي لتطويعها، وجعلها توافق ما يذهب إليه هذا الفريق الذي يمارس الإبادة الجماعية أو ذاك.

ومن المناسب أيضاً أن نشير إلى الذكاء الفنّي، أو بالأحرى الذكاء السردي الذي أتاح لهذه الرواية استثمار الينبوعين الكبيرين اللذين نهلت منهما الرواية العربية المعاصرة، بعد أن بُلغت درجتها المتميّزة في أواخر القرن العشرين، والينبوعان هما: التراث السردي العربي، والسرد الغربي، وخصوصاً فيما يتعلّق بالحالة المثلى لتمثّل الينابيع

والروافد المختلفة للتكوين الثقافي المعرفي، وتشكّل الذائقة واندغامها في مكوّن واحد شديد الاتّساق من جانب، وثريّ بالتعددية والتنوع والاختلاف من جانب آخر.

فمن ناحية استثمار التراث السردي العربي، استعانت الرواية بالإرث المنحدر من طرائق القصّ والحكي في المقاهي الشعبية أيام كان «الحكواتي» يسرد حكاياه وقصصه الشائعة لجمهور حاضر يتفاعل معه، ومع المادّة المحكيّة، ويلونها باستجاباته المستحسنة أو المستنكرة أو اللامبالية، فشهدنا في الرواية مجموعة من الحكّائين، وليس حكّاء «حكواتياً» واحداً. وهناك أيضاً تلك الإحالة الصريحة إلى «ألف ليلة وليلة» في سياق ما سمّاه بعض النقاد بالحكاية الإطارية، على أساس جعل قصة شهريار مع النساء ومع شهرزاد إطاراً عامّاً لكل الحكايا الأخرى، فجاءت حكاية القرية والوصية والأعمام والورّاقة تفاصيل أو موادّ حكائية داخل إطار حكائيّ تضافر على نسجه الرواة، وهناك بطبيعة الحال اسم «الشواهي ذات الدواهيَ» تلك الرومية البيزنطية التي ملأت المجلد الثاني من المجلدات الأربعة لألف ليلة وليلة بمكائدها الخطيرة والرهيبة ضدّ العرب والمسلمين، واتصال تسميتها بتسمية «الساهي الذي تحته دواهي» في «طعم الزيتون».

غير أن الأكثر إتقاناً ولفتاً للانتباه في لعبة الرواية هو استعانتها بالترسيمات البسيطة إلى أقصى حدود التبسيط، من غير أن تتحول الترسيمات إلى رسوم أو لوحات تقترح تحديدر المرويّ أو أحد مشاهده أو شخصياته في تصوّر محدّد بحدود اللوحة المرسومة، وهذه اللوحة مهما برع الفنان في رسمها يظل الرسم عاملاً على مصادرة فكرة الإطلاق، وعلى منع التجوال التخييلي المتنوع بتنوع القراء المتلقين، وحصر ذلك كله في أنموذج تجسيدي واحد، تكمن خطورته في أنّه يقزّم ما تسعى اللغة الفنية التخييلية إلى ابتعاثه ونشره. وهذا بالتحديد ما

جعل فلوبير ومالارميه يعترضان بقوة على إضافة أية أعمال مرسومة إلى أعمالهما الكتابية، إثر شيوع استعانة السرد والشعر بالرسم الذي جعله أندريه بريتون بداية النهاية للوصف في الأدب. ولكن ترسيمات «طعم الزيتون» لا تنحو هذا المنحى، لقد رسمت تخطيطات - مجرّد تخطيطات - بسيطة للغاية تنسجم مع لغتها السردية - البسيطة للغاية والدالة للغاية أيضاً - بحيث جاء مخطط القرية شكلاً مقترحاً لخريطة الرواية وخريطة عالمها، وجاء مخطّط البيوت حائلاً دون الشطط في البحث عن الكيفيات التي تجعل صاحب بيت جديد يستفيد من بيت أخيه لتوفير بناء جدار، من خلال التطفّل على البيت المبني قبلاً وجعل أحد جدرانه واحداً من جدران البيت الجديد، وهذا ما يشي بالفكرة الذاهبة إلى أن كثيراً ممّا يفترض أن يكون جديداً لم يكن في الواقع إلاّ تطفّلاً واتّكاءً على ما كان مبنياً من قبل، ولذلك لم يكلّف «اللئيم» نفسه إلاّ بناء جدار واحد بعد أن استثمر وجود الأبنية السابقة لجعل جدرانها الثلاثة جدراناً لبيته الجديد، مع الإشارة إلى أنّ ترسيمات الرواية تذكّرنا بترسيمة المكتبة المشهورة التي احتضنت ذروة الأحداث في «اسم الوردة» لأمبرتو إيكو، وكان اكتشاف مخططها الهندسي بداية حلّ اللغز، وبداية خروج الأحداث من عقدها التي كانت قد تراكمت وتراكبت إلى حد التعمية وتعميم القتل.

عمدت الرواية إلى جعل الجميع يشارك الجميع في اغتيال تلك الجذوة الصغيرة التي كانت قد بدأت تمارس قدراً ضئيلاً ومحدوداً من التوهّج المترافق مع بدايات خروجها إلى الإنتاج المادّي المتمثّل بصنع أوراق البردي، التي لا بدّ من وجودها أداةً وأرضيةً لتأسيس الوعي وتعليم الكتابة وتعميم الثقافة، واتّخذ التشارك صيغ القتل الفظيعة المعروفة كلّها عبر تاريخ المنطقة، القتل المباشر، والتحريض عليه، والسكوت عنه، والعجز عن منعه، والتماس الأسباب له لتسويغه

وتسويقه، وعدّ وقوعه أمراً لم يكن منه أيّ مفرّ، واتهام المقتول «المقتولة» بالتسبب في عملية القتل، وإدانة الضحية بحجّة أنها ورّطت القاتل أو القَتَلة بقتلها من أجل أن تسيئ إليه، واتّهام المقربين إلى المقتول بالقتل، ليتوّج ذلك كلّه بجعل عملية «قتل صبيّة مغتصبة» واحدة من أبرز المفاخر المدرجة في تاريخ المنطقة «القرية» لتتحول عملية القتل آخر المطاف إلى واقعة تاريخية يؤطّرونها ويدرجونها في خانة المقدّس.

كان مجرّد العجز عن منع القتل مشاركة فعلية في ارتكابه وممارسته عبر مختلف الصيغ والأشكال، وقد وضعتنا هذه الرواية الصغيرة نسبياً، في مواجهة ما يمكن أن يسمّى ذاتنا الجمعية التي استمرأت خصاءها التاريخي المستمرّ منذ قرون وقرون، واستطيبت روائح العفونة المنبعثة من كلّ شيء، وأدمنت ذلك إلى حدّ إحاطة هذه الروائح بهالات وهالات من التمجيد والتعظيم والتقديس، بحيث تحولّت النظافة إلى جريمة، والنظيف إلى جسد غريب لا بدَّ من استئصاله، لقد تمثّلت جريمة الورّاقة في أنّها كانت تملك ذهناً صافياً نظيفاً، وعينين نظيفتين لم يستطع الأعمام تلويثهما بالوسخ الذي كانوا منطوين عليه، والذهن النظيف الصافي والعيون الصافية مقدّمة موضوعية لاكتساب الوعي الذي بدأت الوراقة تكتسبه من خلال بحثها الميداني في معمعان الحياة، مستضيئة بصفائها الذهني، ونصائح وإرشادات عابرة ممّن سمّته الرواية «الحكيم» الذي بقي مختبئاً خلف نصائحه، ولم تستطع الحكمة الفطرية أو المتوارثة أن تقوم بعمل شيء لمنع القتل، وعندما بدأت الورّاقة تنتج أوراق البردي وتعرضها للبيع في سوق المنطقة، حدثت عمليات الاختطاف فالاغتصاب فالتلويث فالقتل، حدث ذلك كله عندما تحوّل الوعي إلى فعل، عندما تحوّلت الثقافة إلى قوّة مادّية، مع التذكير بأنّ أولئك الذين اشتركوا جميعاً في

القتل والتحريض عليه، ومباركته، كانوا جميعاً يعرفون المجرم الفعلي والأداة المباشرة لممارسة الجريمة أي «الغادر» ويعرفون مكمنه، وربّما كانوا يستطيعون قتله وتخليص المنطقة منه، ولكنه بوصفه عدوّاً خارجيّاً كان حليفاً طبيعياً لبعضهم من جانب، وجبن الآخرون عن مطاردته أو مجابهته من جانب آخر. فاكتفوا بقتل الضحية بدلاً من المجرم الذي تركوه ينعم بثمرة اغتصابه أي «طفل الوراقة». والمشكلة التي تبلغ درجة الفجيعة إلى آفاق غير مدركة أننا الآن جميعاً نبصر ذلك، ونعيه، ونتركه يحدث أمام عيوننا، إننا نرى هذه القوى الظلامية المتحالفة فيما بينها ممثلةً بوارث العباءة والبدين والساهي الذي تحته دواهي واللئيم و. . الآخرين تتشارك في اغتيال الضمير النظيف اليقظ لهذه الأمّة، تغتال مستقبلها الواعد وطليعتها الثقافية الواعية وبُعدها الحضاري وسبيلها الوحيد إلى الخلاص، وتمدّ أيديها الملوّثة بأفظع المذابح الجماعية التي ارتكبت في تاريخ هذه المنطقة للتحالف مع العدوّ الخارجي «الغادر» تحت مئات الصيغ والمسوغات والحجج والأشكال.

وأخيراً من المستحسن أن نشير إلى التماهي الذي بقي مضمراً في الرواية بين الوراقة وشجرة الزيتون، وإلى أن هناك قدراً من المسؤولية يقع على عاتق الوراقة - الشجرة التي بدا أنها طرأت على مكان غير مناسب في زمان غير مناسب، فحاولت أن تضرب جذورها في بيئة مستنقعية موبوءة بكميات هائلة غير منظورة من الرطوبة وأسباب العفن، ولكن الزيتون لم يتقن النموّ في المستنقعات، سواء اتّخذ النموّ بعده المجازي على المستويات السياسية والثقافية، أو اتّخذ البُعد النباتي المحض، فمعروف من الناحية العلمية أنّ الرطوبة الزائدة عدوّ لدود لشجرة الزيتون، تخنق جذورها وتسبب لها الإصابة بالعفن، ويبدو أن ما يصحّ في المستوى النباتي يصحّ في سواه أيضاً، فتتخذ هذه الحقيقة العلمية البسيطة بعدها الدلالي العميق للنفاذ إلى المساحة الكبرى من

وجودنا القلق المهدّد بالخروج من التاريخ ومن الجغرافيا على حدّ سواء، فهنالك دائماً «غيم شديد الخصوبة.. «ولكن» لا بدَّ من تربة صالحة..!» حسب تعبير محمود درويش.

إنّ هذه الشجرة النبيلة التي ضربت جذورها عميقاً في جغرافية حوض المتوسّط وتاريخه، ووجدان أبنائه، وبثّت من نسغها، ومن أريج زيتها القدسي تلك النكهة الخاصّة الخفية التي انتظمت ثقافات شعوبه، وحضاراتهم المتعاقبة، تأنف أن ترمي نفسها في لزوجة الوهاد والقيعان، وتشرئبّ وتسمو إلى ذرى الربى والهضاب المحلاّة بأشعّة الشمس، وأشعّة الحضارات التي تعاقبت على بطاح سواحله.

الفصل الخامس

سرد اليهود العرب

لا تلومنّ اليهوديّ على أن يرى الشمس فلا يذكرها
إنّما اللوم على حاسيها ظلمةً من بعد ما يبصرها
– المتنبّي –

حُمّلت رائعة شكسبير «تاجر البندقية» وقبلها «يهودي مالطة» لـ «كريستوفر مارلو» مسؤوليّة تنميط الشخصية اليهوديّة ضمن القالب البشع المعروف لشخصية «شايلوك» قروناً طويلة في الثقافة الأوروبيّة، وبعد غرس الكيان الإسرائيلي في قلب المشرق العربي، تابعت الثقافة العربية تنميط الشخصيّة اليهودية، ضمن قالب شامل من الرفض والعداء، بوصفها شخصية غريبة عن المنطقة، اغتصبت الأرض وشرّدت أصحابها، وأقامت وجودها الملفّق الراهن على جثث أبناء المنطقة العربية، وتهديم ما بنوه عبر آلاف السنوات. ولا يتّسع المجال الراهن للدّخول في حيثيّات المشروع الاستيطاني الصهيوني بطبيعة الحال، ولكنّ هذا المشروع هو المسؤول عن جعل اليهود في أقصى حالات الرفض والعداء، على المستويات الشعبية والرسمية والثقافية العربية قاطبة، وهو المسؤول أيضاً عن حالة التقشّف في الشغل الفنّي على الشخصيّة اليهوديّة في الأدب العربي المعاصر، وخصوصاً في

الرواية والمسرح اللذين تتيح لهما طبيعتهما الفنية استضافة الظرف الأنسب للشغل على الشخصية، وإثرائها وشحنها بما لا يُحصى من الملامح والدلالات والقِيم والأفكار.

يبرز أمران لافتان لدى تأمّل الشغل الفنّي على اليهود والشخصية اليهودية في الرواية العربية: يتعلّق الأوّل بحالة شاملة من الانصراف عن تناول اليهود عموماً، واليهود العرب خصوصاً، وكأنّهم غير موجودين، وكأنّهم لم يكونوا في زمن غير بعيد عن زمننا جزءاً من النسيج الاجتماعي - المتنافر أو غير المتنافر - في مناطق ومدن عربية عديدة، في اليمن والمغرب ومصر وسورية والعراق.

ويتعلّق الثاني بأنّ الأعمال الفنّية والروائية العربية التي تناولتهم، قد تناولتهم خارج الأطر الاجتماعية الموجودة - أو التي كانت موجودة - في بعض الدواخل العربية، واقتصرت على تناول العدو الصهيوني ذي الملمح الواحد، والبعد الواحد. والأعمال الفنّية العربية التي بدا أنّها كسرت أُحاديّة ذلك التناول، كـ«أعمال الروائي الفلسطيني إميل حبيبي، ومسرحية الاغتصاب لسعد الله ونوس» أثارت وقت صدورها ما يمكن أن نسمّيه موجة من عدم الاستحسان في الأوساط القارئة العربية. مع الإشارة إلى أنها تناولت بعض الشخصيات اليهودية داخل الكيان المغتصب، ولم تتناول اليهود العرب في محيطهم الاجتماعي العربي الذي كان قائماً.

ومن المفيد أن نشير إلى وجود مسلسلات مصرية، سعت إلى تقديم ملامح من الوجود اليهودي في مصر خلال الفترة التي واكبت ضياع فلسطين، كـ «رأفت الهجّان، وليالي الحلمية» على سبيل المثال، ولكن تلك الملامح غرقت في قدر من التبسيط الذي تقتضيه طبيعة المسلسل التلفزيوني الموجّه إلى الجمهور العريض، وغرقت أيضاً في وضع الجميع ضمن سلّة واحدة، بالإضافة إلى أن السرد في المسلسل

التلفزيوني يختلف عن السرود الروائية التي يشتغل عليها البحث. كما تحسن الإشارة أيضاً إلى وجود أعمال تصنّف تحت فنّ الرواية، سعت في حينها إلى تبجيل المصالحة التي أطلقها السادات، من خلال مبالغاتها في الإطراء على الحلم الصهيوني المزعوم بتخضير الصحارى العربية[1]، وفي طليعتها سيناء التي جعلها عبد الله الطوخي في «فجر الزمن القادم» جديرة فقط بمن يستطيع زراعتها وجعلها خضراء، ولم يكن لدى تلك الرواية اعتراض جدّي على أن يأتي التخضير المزعوم على أيدي المهندس الزراعي الصهيوني صاحب الحلم المزعوم الذي أتى على متن إحدى الدبابات التي هرست مئات - وربّما آلاف - الجنود المصريين، وعجنت أجسادهم وأرواحهم برمل سيناء التي فشلت إسرائيل في تخضيرها[2]، رغم كلّ الذي بذلته من المال والخبرة الزراعية المزعومة، من أجل إقامة مشاريع زراعية استعراضية على رمل سيناء، لم تسفر عن شيء ذي قيمة.

و«حمّام النسوان»[3] للروائي السوري «الحلبي» فيصل خرتش هي التي تبدو أنّها انفردت بتناول ملامح معمّقة من حياة بعض اليهود السوريين داخل مدينة حلب في أواسط القرن العشرين، حتّى مطلع السبعينات، وعلائقهم بمجمل محيطهم الحلبي في تلك الفترة، وقبل البدء بتناول الرواية، لابدّ من إشارات ضرورية إلى:

1 - أنّ قيمة هذه الرواية القصيرة لا تأتي فقط من انفرادها بسرد

---

(1) الرواية العربية والصحراء - صلاح صالح - وزارة الثقافة - دمشق - ط(1) - 1997 - ص 102.

(2) فجر الزمن القادم - عبد الله الطوخي - دار الثقافة الجديدة - القاهرة - ط(1) 1979 - ص 31.

(3) حمّام النسوان - فيصل خرتش - دار المسار «دون ذكر مكان الطبع» ط(1) 1999.

اليهود العرب داخل إحدى المدن العربية التي كانوا جزءاً من نسيجها الاجتماعي زمناً طويلاً، فهي رواية ذات قيمة فنّية لافتة، قبل أيّ اعتبار آخر.

2 - أن الاقتصار على تناول الرواية عبر تناولها لليهود لا يعني استيفاء جملة المسائل التي تثيرها الرواية.

3- أن تناولها المتضمّن بالضرورة تناول اليهود العرب، تقتضيه ضرورات منهجية لا تغيب عن ذهن القارئ، فعندما تضيق مساحة التجوال في المستوى الأفقي الذي بدا مقفراً من روايات تناولت شؤوناً مماثلة، يصبح الغوص لاستقصاء ما تكنّه الأعماق مُتاحاً ومطلوباً.

4 - أنّ مجرّد تناول يهود حلب، بوصفهم حالة ملتبسة، أو متشتّتةً بعنف بين الأنا والآخر، يشكّل بحدّ ذاته قيمة سردية، فقد فشل هؤلاء اليهود في أن يظلّوا جزءاً من النحن المدينية الحلبية، وبدا أنّ النحن الحلبية تشظّت، واضطرّت إلى لفظ بعض شظاياها اليهودية، إثر ما ارتكبه الصهاينة عام سبعة وستّين إلى الخارج، وقد تحوّلت هذه الشظايا خلال زمن ضئيل جدّاً إلى أقصى الطرف الذي يجعل الآخر آخر معادياً ونقيضاً بصورة مطلقة.

5- أنها تناولت من جملة ما تناولته، مقادير غير معروفة من الحياة البسيطة لليهود البسطاء، أو لما يُسمّى فقراء اليهود الذين يوسمون على المستوى الشعبي بأنّهم خاسرون ديناً ودنيا، وأنّ المثالي منهم هو ذلك الذي «لا يضرب مرته (زوجته)، ولا يشتغل سبته (لا يعمل يوم السبت) ولا ينصح أي مسلم» حسب التعبير الذي كان شائعاً على ألسنة بسطاء اليهود.

6 - أن هذه الرواية لم تقتصر فقط على سرد اليهود، وتناولهم بوصفهم جزءاً من المشهد المديني الحلبي كما سبقت الإشارة، بل

سعت إلى تناولهم، خارج منطق نفي الآخر، ولفظه، والسعي إلى إلغائه وحذفه من الكينونة الاعتبارية للمدينة، من جانب، وعملت أيضاً على تجنّب الانخراط في جوقة التطبيل الترحيبي بما يسمّى عملية التطبيع مع العدوّ، من جانب آخر. بالإضافة إلى أنّها جهدت لتقليص مساحة الاتّهام والإدانة، واكتفت بالعمل على التعرية غير المباشرة، للأنا والآخر على حدّ سواء، جاعلة من العري الفعلي في حمّام النسوان مدخلاً «بلاغياً» للعوالم السرّية التي عرّتها بكفاءة فنّية مميّزة.

يصعب ذكر حمام النسوان من غير أن يقفز إلى الذهن ذلك المثل الشعبي الذي يتضمّن تأكيد أنّ الدخول إلى الحمّام ليس كالخروج منه، أو أنّ الخروج من الحمّام أصعب من الدخول إليه. وشراهة الفضول، أو شراهة الرغبة لمعرفة ما يجري في حمّام النسوان ليستا وقفاً على ذكور ما يسمّى مجتمعات الكبت الجنسي، بل تتعدّيانها إلى المجتمعات التي توسم بأنّها قد تجاوزت مراحل الكبت، فما زالت المخيلة الغربية عموماً ترسم عشرات الصور الخاصّة بما تفترض أنّه يجري داخل حمّامات النسوان، ضمن ما أُطلق عليه لوحات الاستشراق في الفن التشكيلي الأوروبّي التي رسمت صوراً متنوّعة لحمّامات الحريم التي تشكّل لوحة آنغر «الحمّام التركي» واحدة من أهمّ وأشهر تلك اللوحات.

و «حمّام النسوان» الذي أدخلنا إليه فيصل خرتش في روايته التي تحمل العنوان نفسه كما هو واضح، لا تقلّ صوره إثارة عن تلك الصور التي تلهب مخيلة الرجال، وتجعل فضولهم أحياناً يشتدّ إلى حدّ السعار، ولكنّها صور تتذرّر وتتقافز في اتّجاه مختلف، يؤدّي إلى تهبيط مقدار كبير من الفضول الذي يلتزم المنحى الجنسي من غير أن ينحّيه تنحية كاملة، بل يجعله مندرجاً في إطار الإثارة العامّة الناجمة عن التوغّل في مناطق عصيّة على الاكتشاف، مناطق تظلّ قادرة على

الاحتفاظ بعتمتها المغوية، وسرّيتها الملغزة، مهما تطرّفت عمليّات تعريتها، وإنارتها، وفلشها، وتفليتها، وافتضاض مكنوناتها، وغير ذلك من العمليّات الرامية إلى إضاءة المستور.

في الرواية طفل صغير، يقتاد معتوهاً في أزقّة مدينة حلب ليحميه من الضياع، لكنّ الواقع أنّ المعتوه هو الذي كان يقود العاقل إلى حيث يشاء، وأمّ المعتوه تعمل في حمّام النسوان، واستأجرت الصغير، أو التقطته من العدم، ليعمل مرشداً لابنها «المريض المنغولي» الضخم الذي تمنعه محدوديّة قواه العقليّة من تدبّر أموره بالشكل الطبيعي، فتقوده غرائزه إلى حيث تشاء تلك الغرائز، وأمّ المعتوه التي صارت أيضاً أمّاً للعاقل، كانت تصطحب العاقل الصغير إلى الحمّام الذي يستأثر بقسط من الأحداث، والقسط الآخر يجري في المدينة وبواطنها التي بدا في الرواية أنّ إغلاقها ما زال محكماً وعصيّاً على أيّ اقتحام، والصلة بين ما يجري داخل الحمّام، وما يجري خارجه كانت شبه مقتصرة على وجود شخصيّات نسائيّة تأتي إلى الحمّام وتخرج منه إلى الحياة، لتسهم في تسيير بعض الأحداث التي يتصدّر تسييرها في الخارج شخصيات ذكرية. بالإضافة إلى قدر من السعي إلى رؤية «كلّ شيء» بعيون العاقل الصغير الذي يُفترض به أن يعرف أكثر ممّا يعرف المعتوه، وأكثر ممّا يعرف العقلاء الكبار أيضاً، فيطّلع القارئ على كيفيّات انعكاس بعض المحطّات السياسيّة الكبرى في المنطقة، على شرائح مهمّة بدا أنّها تعيش في العتمة الشديدة، معزولة عن المشاركة في أيّ فعل ذي صلة بالأحداث السياسية البارزة، كحرب عام ثمانية وأربعين، وتأميم قناة السويس، والوحدة بين سوريا ومصر، وهزيمة حزيران عام سبعة وستين. وتتمثّل تلك الشرائح في يهود مدينة حلب، وبعض فعالياتها المالية الكبيرة، وبعض مهرّبيها الخطيرين الذين كانوا يمتهنون تهريب المخدّرات، وتوزيعها في المدينة، ثمّ انتقلوا بعدئذ إلى

تهريب شباب اليهود إلى تركيّا، بوصفها محطّة في الطريق إلى إسرائيل.

لم تسعَ الرواية إلى حشد جميع الأحداث في المكان البؤري للرواية، أي الحمّام، ولم تسعَ أيضاً إلى أن تتصدّى لقول «كلّ شيء» ولم تلجأ إلى اللعبة - التي يبدو أنها صارت لعبة مبذولة - والتي تتلخّص في تجميع المدينة، أو سوريا كلّها في الحمّام، خلافاً لما حاولته روايات أخرى بهذا الخصوص، وهذا ما ساهم في بروز ما يمكن أن نسمّيه إحكام السيطرة الفنّية على المادّة الحكائيّة، وإبقاء كثافتها متمتّعة بقدرتها على الحفر في وعي المتلقّي، وفي حساسيته وذائقته. مع الإشارة إلى أن قيمة العمل الفني تتجاوز ما يمكن أن تحفره تلك الكثافة، وتتركه يمارس توغّله الخاصّ في وعي المتلقّي، وآليّات تعامله المختلفة مع المادّة الفنّية الجماليّة، وخصوصاً في ضوء التفاوت الموضوعي بين الأنماط المختلفة التي تتوزّع مختلف المتلقّين.

أدخلتنا الرواية إلى حمّامها، من غير أن تتيح لنا فرصة الخروج منه بسهولة، فقد أتاحت لنا التعامل مع وفرة من الموادّ الحكائيّة التي لم تعهدها الرواية العربية على وجه العموم، كـ«علاقات النساء بالنساء في إطار ما يسمّى شذوذاً داخل المجتمعات الحريمية المغلقة، وعلاقات الحريم بالولد ذي النموّ العقلي المتخلّف الذي كان يشبع لهنّ غرائزهنّ من جانب، ومن غير أن يخاطرن بمسائل السمعة من جانب آخر، فالمعتوه يقع خارج نطاق الشبهات، وسكوته مضمون لأنه عاجز عن رواية ما يجري معه، وهناك أيضاً علاقات اليهود ببعض أهالي حلب، وعلاقتهم بإسرائيل والمهرّبين الذين كانوا يهرّبونهم ويهرّبون المخدّرات، ويحرصون في الوقت نفسه على الالتزام بممارسة شعائر عباداتهم الإسلامية التزاماً كاملاً، وعلاقات اليهود بالفعاليات المالية الحلبيّة، وحرص الذين يتقنون جمع الأموال على المزيد من جمعها،

حتّى لو كان الثمن تعريض الزوجة والبنات لمخاطر الاعتقال أثناء تشغيلهنّ بتوزيع المخدّرات، واستثمار الأب لولده المعتوه من أجل المزيد من الكسب المالي، عبر جعله مباحاً من الناحية الجنسية للواتي يعانين من عقم أزواجهنّ».

عرضت الرواية ما يمكن أن نسمّيه العجائبية الحلبية من غير افتعال، ومن غير أن تخاطر بالخروج عن نبرتها الواقعية الصارمة، وصدقها الفنّي، وفي هذا السياق لا يضيرنا شيء من التعريض بلهاث بعض الأعمال الروائية العربية وراء أمور تنضوي عموماً في إطار ما يسمّى «الفانتازيا المحلّية العربية» تحت تأثير عاملين رئيسيين: يتمثّل الأوّل بما أُطلق عليه «الواقعية السحريّة» لتوصيف قسط كبير ممّا أبدعه غابرييل غارسيا ماركيز وسواه من روائيّي أمريكا اللاتينية، والصدى الطيّب الذي لقيته تلك الواقعية عالميّاً وعربيّاً. ويتمثّل الثاني بالسعي إلى مخاطبة القارئ الغربي ومحاولة نيل قبوله واعترافه بأي ثمن. وكان السبيل إلى ذلك مقادير متعاظمة من الافتراء على الواقع، وافتعال صبغ هذا الحدث «العادي الممجوج أو التافه» بالصبغة العجائبية، من غير أيّة جدارة بحيازتها. بينما سارت وقائع «حمّام النسوان» في إطارها المحلّي الحلبي الخالص، وتجلّت «عجائبيّتها» في وقائعها المعتادة داخل الأجواء الحلبية، وربما داخل أجواء سواها من المدن السورية القديمة العريقة الأخرى، مع انفراد أجواء حلب بخصوصية يصعب إيجادها خارجها، وتمثّل بعض ذلك بشخصية عبد اللّه النمورد، وشخصية ابنه المعتوه «المنغولي» والأجواء اليهودية الحلبية، بطقوسها وعاداتها، وبعض الشخصيّات اليهودية كـ«يسّاف، وعزرا وسلافة». من غير أن يغيب عن الذهن انزلاق الرواية في بعض أنساقها إلى عمليات الافتراء على الواقع في سبيل نيل قبول (الآخر ذي الصفة الآخَرِية المطلقة) أو لأغراض أخرى، تخرج عن الضرورات الفنّية لعمليّة بناء الرواية.

وهنا لابدّ من التنبّه إلى قضيّة تتعلّق بمدى إمكانيّة - أو مدى مشروعية - جعل الرواية مصدراً للمعرفة والتوثيق، فممّا لاشكّ فيه أن الأدب واحد من المصادر الرئيسة لإنشاء علم التاريخ، وخاصّة فيما يتعلّق بتوصيف العادات والتقاليد والملابس، وتفاصيل الحياة اليومية، والتوجّهات الثقافية والسياسية والمذهبية التي تلتزمها مجموعة بشرية ما، وموقف هذه المجموعة من بعض المسائل أو الأحداث الكبرى، وغير ذلك. ولكن لا بدّ من التفريق بين المعرفة بصيغتها العمومية العريضة، والمعرفة ذات المنحى التوثيقي الدقيق، والرواية بطبيعتها التخييلية، أو بمجرّد استثمارها لخاصيّة التخييل مستثناة من اعتمادها مصدراً للمعرفة التوثيقيّة، بالرغم من أنها تظلّ تحتفظ بقدرتها على صرح المعرفة، مهما استبدّت بها طبيعتها التخييليّة.

من المعروف أنّ أعداداً غير معروفة بشكل دقيق من يهود سوريا الذين كانوا يقيمون في دمشق وحلب والقامشلي غادرت سوريا إلى إسرائيل أو إلى أمكنة أخرى، بالرغم من الإجراءات السورية الرسمية «الصارمة» التي اعتمدتها الدولة السورية لمنع شباب ومواطنين سوريّين من الانخراط في عداد القوّة الفاعلة للدولة الأكثر عداء في المنطقة والعالم «أي إسرائيل»، وظلّ السؤال عن الكيفية التي هرب بها معظم يهود حلب - على وجه التخصيص - من غير إجابة، و«حمّام النسوان» تقترح إجابة مقنعة، من غير أن تسعى إلى إلزام قارئها بتصديقها، والاقتناع بصحّتها، ومن غير أن تتصدّى أصلاً لطرح هذه الإجابة، مع التذكير بأن قيمة الرواية لا تكمن في ما يمكن أن تطرحه من معارف في هذ الاتّجاه أو سواه، بل في ما تثيره من تساؤلات، وفي ما تبتعثه من مناخات تحرّض المتلقّي على نشدان المعْرفة، وفيما تثيره أيضاً من قضايا، يمكن عدّها قضايا ذات طابع متوتّر أو إشكالي، كعلاقة يهود حلب بمحيطهم الإسلامي والمسيحي، عبر العيش المشترك مئات

السنين، واتّصال ذلك بإمكانية عدّهم جزءاً من النحن السورية أو الحلبية الكبيرة، وانتقالهم عبر زمن ضئيل إلى الموقع الآخر المعادي، ومن الممكن أن نجمل ملامح تلك العلاقة التي بدت في الرواية علاقة ذات سمات إشكاليّة عبر نقاط قليلة:

- ظلّ اليهود مقبولين بما هم عليه من وسطهم الآخر «الإسلامي» زمناً طويلاً، ولم يتعرّض ذلك القبول إلى الاهتزاز حتّى قيام إسرائيل، وحدوث الهزّات العنيفة الكبرى في المنطقة إثر كلّ هزيمة عربيّة كانت تحيق بالعرب، باختصار: كانوا مندرجين في سياق الحياة الاجتماعية الحلبية التي ألفتها، وعاشتها أوساط حلبية مختلفة بشكلها التقليدي المعروف.

- تدّعي الرواية أنّ بيوت بعض اليهود، وبعض ممتلكاتهم تعرّضت لحرقٍ قامت به مجموعات شعبية لم تستطع أن تسيطر على حماسها، وردود أفعالها التي نجمت عن هزائم الجيوش العربية على جبهات القتال، وعن كثرة الذين قُتلوا بالرصاص الإسرائيلي، فاتّجه غضب تلك المجموعات إلى النقطة الأضعف التي وجدتها في متناول هياجها الآني، أي بيوت يهود حلب، وكان ما حدث ردّة فعل آنيّة، وليس فعلاً جرى إعداده والتخطيط له مسبقاً، وإذا كان هناك إعداد مسبق، فالمنطقي أن تكون أوساط صهيونية قد قامت بتدبير ذلك، لجعله ذريعة إضافية تدفع من تبقّى من شباب اليهود إلى الهجرة والهرب بأيّة وسيلة كانت.

- جرى استغلال الاعتداءات المحدودة التي تعرّض لها بعض ممتلكات بعض اليهود على نطاق لا ينسجم مع الحجم الفعلي للاعتداء، وخصوصاً في إطار دفع من استطاع منهم تحمّل مخاطر التهريب، للهرب والالتحاق بإسرائيل. مع الإشارة إلى أن هذه الواقعة المزعومة موجودة فقط داخل النسيج التخييلي للرواية، وتفتقر إلى ما

يدعم صحّتها في أيّة مدوّنة أو مرويّ شفهيّ للذين عاصروا الحدث من أبناء حلب.

- كان تهريب اليهود عملية منظّمة، موّلتها فعاليات مالية حلبية، بدا في الرواية أن لها شأنها الكبير في حياة المدينة، وأن لها ارتباطاتها غير المعروفة، ونفّذت عمليات التهريب مجموعة من المهرّبين المحترفين الذين لا يهمّهم غير جمع المال، وفي هذه النقطة تكمن مفارقة ألحّت عليها الرواية، وتكمن في أنّ الذين هرّبوا اليهود كانوا يمتهنون تهريب المخدّرات، وكانوا يمتهنون تنظيم الدعارة التي كانت منظّمة، وكانوا في الوقت نفسه الأحرص على أداء الواجبات الدينية.

والنقطة الأخرى الخاصّة بالتهريب تجعل لفت الانتباه إلى براعة رسم شخصية المهرّب عبد الله النمرود ضرورياً، فقد جعلته الرواية يتسلّل إليها شيئاً فشيئاً قبل أن يقتحم أجواءها، ويسيطر على تسيير القدر الأعظم والأكثر إثارة من أحداثها، إلى درجة جعل شخصيته تحمل إمكانية تنميط شريحة مهمّة من التجار السوقيين، وأبناء «كار» التهريب، في سورية عموماً، وحلب خصوصاً، والتنميط يطرح دائماً مخاطره الخاصّة على الصعيد التقني الفنّي، وعلى صعيد طرح القوالب الجاهزة لإدخال الشخصيّة الحيّة في الواقع الحيّ إلى داخلها.

ومع ذلك نجد أن هناك ما يغوي في شخصيّة عبد الله النمرود لجعلها نمطاً أو أنموذجاً للمهرّب السوري - الحلبي بشكل أكثر تحديداً - المهربّ السوقي المحشوّ بالنقود، المهرّب غير المتعلّم، لكنه رغم ذلك يعرف «كلّ شيء»، ويتمتّع بشخصيّة اقتحاميّة تقوده إلى أخطر المواقف والأمكنة، من دون أن يكون قد تزوّد مسبقاً بشيء من المعارف التي لا يستغني الإنسان الطبيعي عن التزوّد بها، وشجاعته تدخل في إطار التهوّر واللامبالاة بشيء، ونذالته لا تحدّ منها أيّة قيمة وأيّ اعتبار، فهو لا يتورّع عن استخدام زوجته وابنته الصبيّة في عمليّات توزيع

المخدّرات، كان يجبرهما على القيام بذلك موصياً إيّاهما بإنكار أية معرفة أو أية صلة به، في حال إلقاء القبض عليهما، وعندما وجد أن هناك نساء نهمات راغبات في استثمار ذكورة ولده «المريض المنغولي» ذي النموّ العقلي المتدنّي، والقدرة الجنسية العالية، سارع إلى جعل ذلك مصدراً إضافياً من مصادر جمع المال، وزاد على ذلك بجعل ولده وسيلة عموميّة متاحة أمام اللواتي يعانين من عدم الإنجاب، فكنّ يحملن منه بعد أن سرت إشاعة مفادها أنّ هذا المعتوه رجل مبارك، يتّصل بالجن وعوالم الأسرار، ويستطيع من خلال ذلك إنهاء عقم النساء، وبعد ذلك يزوّج «النمرود» ابنته، أو يبيعها زوجة ثالثة لمهرّب آخر كان ضرورياً لإنجاح عميات تهريب اليهود إلى تركيّا، لأنّ إحدى زوجتيه السابقتين كانت تسكن مع أهلها في قرية حدودية، ولا بدّ له في تلك القرية من محطّة آمنة لاستكمال عمليّات التهريب. وعندما يقرّ في ذهن النمرود أن ابنته يمكن أن تدرّ له ربحاً أعلى، بسبب علاقة شاذّة أقامتها معها السيّدة الثريّة «هدى»، منع ابنته عن زوجها وأخفاها لدى هدى التي «تزوّجتها»، وعندما استطاع الاستغناء عن خدمات الصهر، حوّله حسب تعبير الرواية إلى «سقّاطة باب».

لا يتعلّق الأمر بالتفجّع على قيم، بدا في الرواية أنّها لم تكن يوماً موجودة، ولا يتعلّق أيضاً بنوع من المتعة الناجمة عن فضح المستور، ونشر ما يسمّونه الغسيل الوسخ، وإنّما هناك ذلك النفاذ الفنّي الموجع إلى الراقات الأكثر تعتيماً وسرّية من حيوات شرائح مدينية لا تنتمي جميعها بالضرورة إلى ما يسمّونه «القاع الاجتماعي». فقد تمكّن حمّام النسوان «المكان البؤري في الرواية» من احتزاز شريحة شاقولية - وليس أفقية - من المجتمع المديني الحلبي - وليس الريفي رغم إطلالاته الباهتة - وتعرية العلاقات القائمة بين المستويات المختلفة للّذين شملتهم عمليّة الاحتزاز.

قامت عملية التعرية الفعلية في حمّام النسوان بوظيفة الاستعارة البلاغية لعمليّة التعرية السياسيّة والاجتماعية بالمعنى الأكثر اشتمالاً للتعرية، وتمكّن الحمّام أيضاً من تبيان شدّة تراكب المناطق السرّية في بواطن الأزقّة الضيّقة في المدينة، من خلال التركيب الهندسي المعروف لبناء الحمّام، وتوزيع قاعاته وحجراته وجرون الاستحمام فيه، إذ لا يكفي مجرّد الدخول إليه، والولوج إلى «الجوّاني» لرؤية «كلّ شيء» حتّى في الإطار البصري الخالص، حيث يبثّ البخار المتصاعد من الماء الحارّ غلالةً ضبابيّة تشكّل عتمة مغبّشة تغلّف المعرّى من أجساد النساء اللواتي لا يتعرّين بشكل كامل إلاّ في دواخل المقصورات وجرون المياه، وعندما تدخل المرأة بعريها إلى جرنها الخاص في مقصورتها الخاصّة، تسدل الستارة الموجودة على باب كلّ مقصورة، وهذا ما يزيد عريها الكلّي غموضاً وتلغيزاً، ويدفع الفضولُ البصرَ - بصر العاقل الصغير في الرواية - إلى التسرّب من تحت الستارة، لاكتناه ما يختبئ في تلك العتمة اللذيذة.

ومع ذلك.. تبقي الرواية من ذلك العري الملغز المثير مساحات أخرى عصيّة على الإبصار والاكتناه، من خلال جعل ما نراه بعيون الصبي الصغير مختلطاً ومغبّشاً بمحدودية قدرة الصغير على الاكتناه والتفسير، بالإضافة إلى امتزاج المشهد الموضوعي، بمقدار من الخداع البصري الناجم موضوعياً عن الانتقال من الضوء العادي، أو القويّ إلى المناطق المعتمة، أو الأقلّ إضاءة. وهذا كلّه ينضاف إلى ما يقوم بأداء وظيفة المجاز الأدبي في عمليّة السرد، حيث يجري التعامل معه من خلال مجمل العمل الروائي، وليس من خلال هذا النسق اللغوي أو ذاك، فقد عنى ذلك أنّ التوغّل في البواطن المكانيّة المعتمة يتضمّن دائماً إمكانيّة المزيد من التوغّل، في سبيل المزيد من الكشف، من غير أن يتمكّن المتوغّل من وضع حدّ تقف عنده عمليّات التوغّل والكشف

والاستغوار. والأمر يظلّ نفسه في مسائل التوغّل في دواخل الشخصيّات البشرية، حيث ظلّ ما كان تفعله «سلافة» في مقصورتها غامضاً في عيون الصغير ووعيه، حتّى بعد أن تمكّنت عيونه من استيضاح كامل القطاع المشهدي الذي اشتمل عريها، واستيضاح كاملِ تفاصيلها الجسدية أيضاً.

وظلّت هناك أمور أخرى معلّقة لم يستوفِ وعي الصغير - الذي هو وعينا أيضاً عبر غير طريقة - اكتناهها، حتّى بعد استكمال التعرية بأشكالها الاجتماعية والسياسية والشخصية النفسية، لقد ظلّت مناطق كثيرة في أعماق «سلافة» غير واضحة، حتّى بعد أن تعرّت واغتسلت في باحة بيت «عزرا» وأمام عينيه، فوق صورة «كرمو» التي رسمها عزرا، من أجل أن تغتسل فوقها، بوصف ذلك إجراء سحريّاً، شبه طقسيّ، يعني أنّ استحمام المرأة فوق صورة الذي تحبّه من غير أن يبادلها المشاعر نفسها، بالقوّة نفسها، يؤدّي إلى رسوخها في ذاكرته ووعيه، بحيث يصبح عاجزاً عن نسيانها أو إهمالها.

برعت هذه الرواية في تقديم ما يمكن أن نسمّيه حالتين من حالات التجادل المتنامية مع تنامي الرواية وأحداثها، كتنامي التجادل بين المزيد من الكشف، والمزيد من التعتيم في الحالة الأولى: فالمزيد من التعتيم كان يستدعي المزيد من الكشف الذي كان يصطدم بمسافة أعمق من العتمة التي تستلزم، موضوعيّاً وفنّياً، كمّية أكبر من الإضاءة، كانت تقودنا بدورها إلى مسافة أخرى أكثر عمقاً في الظلام، وهكذا دواليك. والحالة التجادلية الثانية: نجدها في العلاقة الفذّة بين العقل وَالْجنون، أو بالأحرى بين العقل وقلّة العقل، ومحدوديّته وتخلّفه، وتجلّى ذلك من خلال الولد / الرجل المنغولي وعلاقته بالذين بدوا في الرواية طبيعيين وعقلاء، ومعروف أنّ «المنغولية» تعني حالة مرضية ناجمة عن نقص في نموّ الجنين، فيولد متّخذاً شكل المنغوليّين، ويكبر

جسده وينمو بشكل مغاير جزئيّاً للنموّ الجسدي الطبيعي، لكنّ قواه العقليّة عموماً تظلّ محدودة، ويظلّ نموّها شديد البطء. وفي الرواية كان الظاهر أنّ الولد العاقل يقود المعتوه في أزقّة حلب وأحيائها وبيوتها، لمنعه من الضياع وتبصيره بطريق العودة، لكنّ واقع الحال أن المعتوه محدود العقل هو الذي كان يقود العاقل، وكان يقود العقلاء الآخرين أيضاً، أو أولئك الذين بدوا عقلاءً، فقد انساقت أمّه وراء ما كان يكسبه من أموال المحسنين، وأنساق والده المهرّب وراء استثمار نموّه المتخلّف المحدود، عبر الاستئثار بهدايا السيّدة الثريّة التي لم تجد سوى النموّ الجنسي فوق الطبيعي لذلك المعتوه سبيلاً لإشباع غرائزها، ثم استثمر اللواتي يطمعن بالإنجاب، ولجوءهنّ إليه بوصفه رجلاً مباركاً للمزيد من المكاسب المالية، وانساقت غير امرأة وراء قدرته الجنسيّة البهيميّة

انجرفت أغلبيّة شخصيّات «حمّام النسوان» وراء أنواع من العُته والجنون والطبيعة البهيمية الخالصة في الإنسان، أو في من يشبه الإنسان، وبدا في الرواية أنّ العقل الذي يُفترض به أن يتجادل مع الجنون غير موجود، ولكنّ الصغير «العاقل» بما كان يملك من نفاذ بصيرة، واستئثار بالقدرة المضمرة على الرؤية والحكي عمّا يرى، يمكن جعله ينهض بأعباء العقل المتصدّي للجنون البهيمي، أو الجنون الغبيّ، والتجادل معه بصورة خفيّة، وجاء التصدّي لذلك الجنون بنوع آخر من الجنون المتألّق الذي جعل الصغير يطير فوق المدينة، ويحطّ في أحد بيوتها، ويتوغّل إلى أعمق مناطقها السرّية، وحيواتها الخطرة المحظورة على المعاينة، ويعاين «الشمس النيئة» و «الصباح الذي كان ينهمر على أرض الدار من فوق جدران البيوت المجاورة» ثمّ يغادر المدينة مثلما أتى إليها، بعد أن يكون قد عاين أيضاً أفعال عبد الله النمرود الذي كان بمثابة والده، وكيف جعل صهره يصغر، ويتضاءل

ويتشيّأ حتّى تحوّل إلى «سقّاطة باب» موظّفة في سياق الدخول إلى المنزل.

ومع ذلك، لا يجوز إنهاض جميع عوالم الرواية على أساس التجادل بين متقابلات ضدّية كالعقل والجنون، والإضاءة والتعتيم، فهناك ذلك السيل الجارف من الشبق الفائض عن حدوده المعتادة، فهو يسيل مندفعاً ليجرف في طريقه كل شيء، من غير إمكانيّة للعثور على أيّ أثر لما يمكن أن يوسم بالتسامي والطهرانيّة داخل الرواية، على اعتبار أنّهما يتضادّان مع الشبق بطريقة ما، واتّخذ الشبق أشكالاً بهيمية متطرّفة، جسّدتها علاقات النساء بالنساء، وعلاقاتهنّ بالولد المنغولي، ثمّ علاقة المنغولي مع الكلبة. واتّخذ الجشع والسعي المسعور إلى حشو الجيوب والكروش والأرواح بالمال أشكالاً شديدة التطرّف أيضاً، بحيث ألغى ذلك جميع ما يمكن أن يمتّ إلى عالم الروح بصلة، ولم تترك الرواية أيّة مساحة لحركة الروح في دواخل تلك العوالم ذات اللزوجة الكثيفة من الجشع واللؤم والحقد والجنون والشبق، إلاّ إذا عُدّ تفاني رجل الدين اليهودي «عزرا» وحرصه على أداء ما يراه واجباً، أمراً يندرج في إطار النموّ الروحي أو القيمي، بوصف عزرا كان زاهداً في المال والنساء، مقابل تفانيه في إنجاح تهريب اليهود من حلب إلى شارع بغداد في تلّ أبيب حسبما جاء في الرواية.

ولكنّ ما يلغي هذه الإمكانية هو لجوء عزرا إلى الوسائل الخسيسة، بما في ذلك ممارسة مهنة «القوّاد» ومخاطبة غرائز الذين يراهم أعداءه، ومخاطبة جشعهم ودناءاتهم في سبيل إنجاح مهمّته، التي بدت مهمّة مجنونة، كالجنون الذي رأى مؤسّس الحركة الصهيونية الأوّل «تيودور هرتزل» ضرورةَ أن يتحلّى به كلّ يهودي، باعتبار الحدّ المألوف من الجنون غيرَ كافٍ من وجهة نظره للانخراط في الحركة الصهيونية وإنجاح مشروعها، بل يحتاج ذلك الأمر إلى ما هو فوق

الجنون. وفي نهاية الرواية غرق عزرا في مستنقع ما كان يدبّره، فقد أُصيب بالفالج إثر استراق النظر إلى سلافة ومحاولة نيلها وهي تستحمّ في منزله، ثمّ تعرّض لقتل بشع على أيدي الذين كان يستخدمهم من أهالي حلب لتنفيذ مآربه.

الجلود السميكة ذات الطبيعة التمساحية التي تقرّنت وتقرّنت بفعل ما اعتادته من ممارسة «التمْسَحَة» حسب التعبير السوري الشائع، وليس بفعل إصابتها بالنصال التي رأى المتنبّي أنّها كانت تتكسّر على النصال، هذه الجلود التي استمرأت سماكتها وتقرّناتها، لا يمكن اختراقها للنفاذ عبرها إلى الدواخل الحيّة بسهولة، وإذا استطاعت وسائل الفنّ أن تمارس هذا الاختراق، على طريقة اختراق «حمّام النسوان» فمن الطبيعي أن تُحدث العملية آلاماً وأوجاعاً وامتعاضاتٍ وردود أفعال، يتفاوت حجمها، وطبيعتها بحسب تفاوت المناطق المتعرّضة للاختراق والتعرية، وطبيعة المناطق الحيّة التي تطالها الوسائل النافذة.

إنّ عالماً يدوّم في جنباته التخلّف والعُته، وتتحكّم في تسييره وإدارته قلّةُ العقل، وانعدام المروءة، والقنوط من أيّة رحمة، ومن أيّ شيء، عالمٌ يغري مكتشفيه والنافذين إليه، بأن يعبثوا بمحتوياته، وأن يخلخلوا ترتيبها واستقرارها الذي بدا في الرواية أزليّاً، ويغريهم أيضاً بأن يزعزعوا كلّ ما فيه، وأن يتصدّوا - إذا تمكّنوا من التصدّي، أو إذا شاؤوا ذلك أصلاً - إلى محاولة تركيب عالم جديد، يحكمه قدر أقلّ من الجشع، وقدر أكبر من الوعي، وشيء من النأي عن كلّ ذلك الجنون.

المصادر والمراجع

المصادر:

1 - الإبراهيم (طيبة أحمد) - مذكرات خادم - المؤسسة العربية الحديثة - الكويت - ط(1) بدون تاريخ.

2 - إبراهيم (صنع الله) - ذات - دار المستقبل العربي - القاهرة - ط(2) - 1993.

3 - ألليندي (إيزابيل) - أفروديت - ت. رفعت عطفة - دار ورد - دمشق - ط(1) - 2000.

4 - بن جلون (الطاهر) - طفل الرمال - ت. محمد الشركي - دار توبقال - الدار البيضاء - ط(3) - 1990.

5 - بوفوار (سيمون دو) - المدعوة - ت. دانيل صالح - دار الانتشار العربي - بيروت - المجمع الثقافي - أبو ظبي - ط(1) - 1999.

6 - بيطار (هيفاء) - قبو العباسيين - دار الأهالي - دمشق - ط(1) - 1995.

7 - توفيق (سحر) - طعم الزيتون - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ط(1) - 2000.

8 - تولستوي (ليون) - الطفولة والمراهقة والشباب - د. سامي الدوربي - وزارة الثقافة - دمشق - ط(1) - 1974.

9 - جويس (جيمس) - عوليس - ت. د. طه محمود طه - الدار العربية للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة - ط(2) - 1994.

10 - الحايك (رينيه) - بلاد الثلوج - المركز الثقافي العربي - بيروت والدار البيضاء - ط(1) - 2001.

11 ـ حيدر (حيدر) ـ وليمة لأعشاب البحر ـ منشورات خاصّة ـ ط(1) ـ 1983.

12 ـ خالد (نعمت) ـ البدد ـ دار الحوار ـ اللاذقية ـ ط(1) ـ 1999.

13 ـ خرتش (فيصل) ـ حمّام النسوان ـ دار المسار ـ ط(1) ـ 1999.

14 ـ داود (أحمد يوسف) ـ الخيول ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ط(1) ـ 1976.

15 ـ دوراس (مرغريت) ـ الكتابة ـ ت. هدى حسين ـ دار شرقيات ـ القاهرة ـ ط (1) ـ 1996.

16 ـ الراهب (هاني) ـ خضراء كالمستنقعات ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ط(1) ـ 1992.

17 ـ الربيعي (فاضل) ـ عشاء المأتم ـ دار الجليل ـ دمشق ـ ط(1) ـ 1986.

18 ـ الرزاز (مؤنس) ـ متاهة الأعراب في ناطحات السراب ـ المؤسّسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ط(1) ـ 1986.

19 ـ رشدي (سلمان) ـ العار ـ ت. عبد الكريم ناصيف ـ مكتب الخدمات الطباعية ـ دمشق ـ ط(1) ـ 1985.

20 ـ زرزور (فارس) ـ آن له أن ينصاح ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ ط(1) ـ 1980.

21 ـ ساغان (فرانسواز) ـ امرأة عند حافة الأربعين ـ ت. معن عاقل ـ دار آرام للثقافة والكتب ـ دمشق ـ ط(1) ـ 1999.

22 ـ السالم (فوزية شويش) ـ مزون ـ دار الكنوز الأدبية ـ بيروت ـ ط(1) ـ 2000.

23 ـ سليمان (نبيل) أطياف العرش ـ دار شرقيات ـ القاهرة ـ ط(1) ـ 1995.

24 ـ سليمان (نبيل) ـ سمر الليالي ـ دار الحوار ـ اللاذقية ـ ط(1) ـ 2001.

25 ـ السمان (غادة) ـ الرواية المستحيلة ـ منشورات غادة السمّان ـ بيروت ـ ط(2) ـ 1999.

26 ـ شومان (ناديا) ـ خطى كتبت علينا ـ دار الحصاد ـ دمشق ـ ط(1) ـ 1997.

27 ـ الشيخ (حنان) ـ بريد بيروت ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ط(1) ـ 1996.

28 ـ الشيخ (حنان) ـ حكاية زهرة ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ط(2) ـ 1989.

29 ـ الشيخ (حنان) ـ مسك الغزال ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ط(1) ـ 1988.

30 ـ الطحاوي (ميرال) ـ الباذنجانة الزرقاء ـ دار شرقيات ـ القاهرة ـ ط(1) ـ 1998.

31 ـ الطوخي (عبد الله) ـ فجر الزمن القادم ـ دار الثقافة الجديدة ـ القاهرة ـ ط(1) ـ 1979.

32 ـ عالم (رجاء) ـ سيدي وحدانة ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت والدار البيضاء ـ ط(1) ـ 1998.

33 ـ العثمان (ليلى) ـ فتحية تختار موتها ـ دار الشروق ـ القاهرة ـ ط(1) بدون تاريخ.

34 ـ مستغانمي (أحلام) ـ فوضى الحواس ـ دار لآداب ـ بيروت ـ ط(1) ـ 1998.

35 ـ ملفل (هرمان) ـ موبي ديك ـ ت. د. إحسان عباس ـ دار ناصر للثقافة ـ بيروت ـ ط(1) ـ 1982.

36 ـ منيف (عبد الرحمن) ـ الأشجار واغتيال مرزوق ـ المركز الثقافي العربي والمؤسّسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ط(4) ـ 1983.

37 ـ منيف (عبد الرحمن) ـ حين تركنا الجسر ـ المركز الثقافي العربي والمؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ط(7) ـ 1999.

38 ـ منيف (عبد الرحمن) ـ سباق المسافات الطويلة ـ المركز الثقافي العربي والمؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ط(2) ـ 1983.

39 ـ منيف (عبد الرحمن) ـ شرق المتوسط ـ المركز الثقافي العربي والمؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ط(2) ـ 1979.

40 ـ منيف (عبد الرحمن) ـ مدن الملح ـ «خماسية» ـ المركز الثقافي العربي والمؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ؛ (التيه 1984)، (الأخدود 1985)، (تقاسيم الليل والنهار 1989)، (المنبت 1989)، (بادية الظلمات 1989).

41 ـ منيف (عبد الرحمن) ـ النهايات ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ط(1) ـ 1978.

42 ـ موسى (صبري) فساد الأمكنة ـ دار التنوير ودار المثلث ـ بيروت ـ ط(2) ـ 1982.

43 ـ مينة (حنّا) ـ المستنقع ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ط(3) ـ 1985.

44 ـ مينة (حنّا) ـ الياطر ـ منشورات خاصة ـ دمشق ـ ط(1) ـ 1962.

45 ـ النالوتي (عروسية) ـ تماسّ ـ دار الجنوب ـ تونس ـ بدون تاريخ.

46 ـ وطّار (الطاهر) اللاز ـ دار ابن رشد ـ بيروت ـ ط(4) ـ 1983.

47 ـ ونوس (سعد الله) سهرة مع أبي خليل القباني ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ ط(1) ـ 1973.

48 ـ وولف (فيرجينيا) مسز دولووي ـ ت. عبد الكريم مخفوظ ـ دار جفرا للدراسات والنشر ـ حمص ـ سوريا ـ ط(1) ـ 1994.

المراجع:

1 ـ إبراهيم (د. عبد الله) ـ السردية العربية ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت والدار البيضاء ـ ط(1) ـ 1992.

2 ـ إيرليخ (فكتور) ـ الشكلانية الروسية ـ ت. الولي محمد ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت والدار البيضاء ـ ط(1) ـ 2000.

3 ـ إيكو (أمبرتو) ـ القارئ في الحكاية ـ ت. أنطوان أبو زيد ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت والدار البيضاء ـ ط(1) ـ 1996.

4 ـ باختين (ميخائيل) ـ الكلمة في الرواية ـ ت. يوسف حلاق ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ط(1) ـ 1988.

5 ـ بارت (رولان) ـ مبادئ في علم الأدلة ـ ت. محمد البكرة ـ دار الحوار ـ اللاذقية ـ ط(2) ـ 1987.

6 - بردياثف (نيكولاس) - العزلة والمجتمع - ت. فؤاد كامل - مراجعة: علي أدهم - المنشورات الجامعية - طرابلس - لبنان - ط(1) - 1985.

7 - بركة (فاطمة الطبال) - النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - ط(1) - 1993.

8 - تودوروف (تزفيطان) - الشعرية - ت. شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة - دار توبقال - الدار البيضاء - ط(1) - 1997.

9 - فتح أمريكا - ت. بشير السباعي - دار سينا - القاهرة - ط(1) - 1971.

10 - جيمس (هنري وآخرون) - نظرية الرواية في الأدب الإنكليزي الحديث - ت. أنجل بطرس سمعان - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ط(1) - 1971.

11 - روبير (مارت) - أصول الرواية ورواية الأصول - ت. وجيه الأسعد - اتحاد الكُتّاب العرب - دمشق - ط(1) - 1987.

12 - ريكاردو (جان) - قضايا الرواية الحديثة - ت. صياح الجهيم - وزارة الثقافة - دمشق - ط(1) - 1977.

13 - ساغان (كارل) - الكون - ت. نافع أيوب لبّس - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت - ط(1) - 1993.

14 - سوسّير (فرديناند دو) - محاضرات في الألسنية العامة - ت. يوسف غازي، ومجيد النصر - دار نعمان للثقافة - جونيه - لبنان - ط(1) - 1984.

15 - شحيد (د. جمال) - في البنيوية التركيبية - دار ابن رشد - بيروت - ط(1) - 1982.

16 - شكري (د. غالي) - الرواية العربية في رحلة العذاب - عالم الكتب - القاهرة - ط (1) - 1971.

17 - صالح (صلاح) - الرواية العربية والصحراء - وزارة الثقافة - دمشق - ط(1) - 1996.

18 ـ صالح (صلاح) ـ ساحة الفنا ـ مجلة الأفق ـ بيروت ـ ع 39ـ نيسان 1982.

19 ـ طرابيشي (جورج) ـ الأدب من الداخل ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ ط(1) ـ 1978.

20 ـ طرابيشي (جورج) ـ لرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ ط(1) ـ 1983.

21 ـ طرابيشي (جورج) ـ شرق وغرب رجولة وأنوثة ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ ط(1) ـ 1979.

22 ـ طه (د. طه محمود) ـ موسوعة جيمس جويس ـ وكالة المطبوعات ـ الكويت ـ ط(1) ـ 1975.

23 ـ العباس (حسن) ـ الحرف العربي والشخصية العربية ـ دار أسامة ـ دمشق ـ ط(1) ـ 1992.

4ث ـ العظم (د. صادق جلال) ـ ذهنية التحريم ـ دار رياض نجيب الريس للكتب والنشر ـ لندن وقبرص ـ ط(1) ـ 1992.

25 ـ الغذّامي (د. عبد الله) ـ المرأة واللغة ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت والدار البيضاء ـ ط(1) ـ 1996.

26 ـ قاسم (سيزا، ونصر حامد أبو زيد) ـ مدخل إلى السيميوطيقا ـ نظريات حول الدراسات السيميوطيقية للثقافات ـ مطبقة على النصوص السلافية ـ أوسبنسكي وآخرون ـ ت. نصر حامد أبو زيد ـ دار إلياس ـ العصرية ـ القاهرة ـ ط(1) ـ 1977.

27 ـ كونتين (بيل) ـ سيرة فيرجينيا وولف ـ ت. طه محمود طه ـ مجلة عالم الفكر ـ مجلد 4ـ ع 12.

28 ـ ماسون (دافيد) ـ نظرية الرواية ـ هالبرين وآخرون ـ ت. محي الدين صبحي ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ط(1) ـ 1981.

29 ـ مجموعة باحثين ـ دراسات لغوية في ضوء الماركسية ـ ت. د. ميشال عاصي ـ دار ابن خلدون ـ بيروت ـ ط(1) ـ 1987.

30 ـ الموسوي (د. محسن جاسم) ـ ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي ـ مركز الإنماء القومي ـ بيروت ـ ط(1) ـ 1986.

31 ـ نن (أنايس) ـ رواية المستقبل ـ ت. محمود منقذ الهاشمي ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ط(1) ـ 1983.

32 ـ هالبرين (جون وآخرون) ـ نظرية الرواية ـ ت. محي الدين صبحي ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ط(1) ـ 1981.

33 ـ هرسكوفيتز ـ الأنتروبولوجيا الثقافية ـ ت. د. رباح النفاخ ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ط(1) ـ 1973.

34 ـ اليافي (د. نعيم) ـ مجازر الأرمن ـ دار الحوار ـ اللاذقية ـ ط(1) ـ 81993

35 ـ ياكوبسون (رومان) ـ قضايا الشعرية ـ ت. محمد الولي ومبارك حنون ـ دار توبقال ـ الدار البيضاء ـ ط(1) ـ 1988.

36 ـ Wolfgang Iser - L'acte de lecture - théorie de l'effet esthétique. Traduit par Evlyne Srnyces. Pierre Mardaga - Bruxelles - 1985.

18 ـ صالح (صلاح) ـ ساحة الفنا ـ مجلة الأفق ـ بيروت ـ ع 39ـ نيسان 1982.

19 ـ طرابيشي (جورج) ـ الأدب من الداخل ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ ط(1) ـ 1978.

20 ـ طرابيشي (جورج) ـ لرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ ط(1) ـ 1983.

21 ـ طرابيشي (جورج) ـ شرق وغرب رجولة وأنوثة ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ ط(1) ـ 1979.

22 ـ طه (د. طه محمود) ـ موسوعة جيمس جويس ـ وكالة المطبوعات ـ الكويت ـ ط(1) ـ 1975.

23 ـ العباس (حسن) ـ الحرف العربي والشخصية العربية ـ دار أسامة ـ دمشق ـ ط(1) ـ 1992.

4ف ـالعظم (د. صادق جلال) ـ ذهنية التحريم ـ دار رياض نجيب الريس للكتب والنشر ـ لندن وقبرص ـ ط(1) ـ 1992.

25 ـ الغذّامي (د. عبد الله) ـ المرأة واللغة ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت والدار البيضاء ـ ط(1) ـ 1996.

26 ـ قاسم (سيزا، ونصر حامد أبو زيد) ـ مدخل إلى السيميوطيقا ـ نظريات حول الدراسات السيميوطيقية للثقافات ـ مطبقة على النصوص السلافية ـ أوسبنسكي وآخرون ـ ت. نصر حامد أبو زيد ـ دار إلياس ـ العصرية ـ القاهرة ـ ط(1) ـ 1977.

27 ـ كونتين (بيل) ـ سيرة فيرجينيا وولف ـ ت. طه محمود طه ـ مجلة عالم الفكر ـ مجلد 4ـ ع 12.

28 ـ ماسون (دافيد) ـ نظرية الرواية ـ هالبرين وآخرون ـ ت. محي الدين صبحي ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ط(1) ـ 1981.

29 ـ مجموعة باحثين ـ دراسات لغوية في ضوء الماركسية ـ ت. د. ميشال عاصي ـ دار ابن خلدون ـ بيروت ـ ط(1) ـ 1987.

30 ـ الموسوي (د. محسن جاسم) ـ ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي ـ مركز الإنماء القومي ـ بيروت ـ ط(1) ـ 1986.

31 ـ نن (أناييس) ـ رواية المستقبل ـ ت. محمود منقذ الهاشمي ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ط(1) ـ 1983.

32 ـ هالبرين (جون وآخرون) ـ نظرية الرواية ـ ت. محي الدين صبحي ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ط(1) ـ 1981.

33 ـ هرسكوفيتز ـ الأنتروبولوجيا الثقافية ـ ت. د. رباح النفاخ ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ط(1) ـ 1973.

34 ـ اليافي (د. نعيم) ـ مجازر الأرمن ـ دار الحوار ـ اللاذقية ـ ط(1) ـ 81993

35 ـ ياكوبسون (رومان) ـ قضايا الشعرية ـ ت. محمد الولي ومبارك حنون ـ دار توبقال ـ الدار البيضاء ـ ط(1) ـ 1988.

36 ـ Wolfgang Iser - L'acte de lecture - théorie de l'effet esthétique. Traduit par Evlyne Srnyces. Pierre Mardaga - Bruxelles - 1985.

المحتويات